3 1761 05096353 7

LA COUR ET L'OPÉRA

SOUS LOUIS XVI

AUTRES OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Airs variés. *Critique, histoire, biographies musicales et dramatiques.* (Charpentier, éditeur.)

Histoire du théâtre de Mme de Pompadour, dit Théâtre des Petits-Cabinets, avec une eau-forte de Martial, d'après Boucher. (Baur, éditeur.)

Les Grandes Nuits de Sceaux. *Le Théâtre de la duchesse du Maine*, d'après des documents inédits. (Baur.)

La Comédie a la cour de Louis XVI. *Le Théâtre de la Reine à Trianon*, d'après des documents nouveaux et inédits. (Baur.)

La Musique et les Philosophes au XVIIIe siècle. (Baur.)

L'Opéra en 1788. Documents inédits extraits des Archives de l'État. (Baur.)

L'Église et l'Opéra en 1735. *Mademoiselle Lemaure et l'évêque de Saint-Papoul.* (Detaille, éditeur.)

Un Potentat musical. *Papillon de la Ferté, son règne à l'Opéra de 1780 à 1790*, d'après ses lettres et ses papiers manuscrits conservés aux Archives de l'État et à la Bibliothèque de la Ville de Paris; avec un portrait de Papillon de La Ferté, gravé à l'eau-forte par M. Adolphe Varin. (Detaille.)

Les Spectateurs sur le théâtre. *Établissement et suppression des bancs sur les scènes de la Comédie-Française et de l'Opéra*, avec documents inédits extraits des Archives de la Comédie-Française, un plan du Théâtre-Français avant 1759, d'après Blondel, et une gravure à l'eau-forte de M. E. Champollion, d'après Ch. Coypel (1726). (Detaille.)

Le Théâtre des Demoiselles Verrières. *La Comédie de société dans le monde galant du siècle dernier.* (Detaille.)

Weber a Paris en 1826. *Son voyage de Dresde à Londres par la France ; la musique et les théâtres, le monde et la presse pendant son séjour.* (Detaille.)

IMPRIMERIE D. BARDIN, A SAINT-GERMAIN.

ADOLPHE JULLIEN

LA COUR ET L'OPÉRA
SOUS LOUIS XVI

MARIE-ANTOINETTE ET SACCHINI
SALIERI
FAVART ET GLUCK

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS CONSERVÉS AUX ARCHIVES DE L'ÉTAT ET A L'OPÉRA

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

MDCCCLXXVIII
Tous droits réservés.

Il a été tiré de cet ouvrage trente exemplaires numérotés sur papier de Hollande. Prix, 7 fr.

ML
1727
.3
J94
Cop. 3

LIBRARY
MAY 7 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

A MONSIEUR

CHARLES NUITTER

CONSERVATEUR DES ARCHIVES DE L'OPÉRA

Hommage affectueux de l'Auteur.

AVANT-PROPOS

Au moment de réunir ces études en volume, comme au jour où je les publiais à la *Gazette musicale* et au *Correspondant*, je me demande encore comment il a pu se faire que tant de précieux papiers soient restés si longtemps ignorés, tant de pièces révélatrices, non-seulement sur la musique et la vie théâtrale au siècle dernier, mais aussi sur la politique et sur les intrigues artistiques qui agitaient la cour de Louis XVI.

Des livres d'un intérêt tout historique se passent aisément de préface, mais l'auteur doit au moins expliquer comment il fut amené à écrire son ouvrage et pourquoi il l'a fait de telle ou telle façon : aussi bien ces explications seront-elles rapidement données. C'est en recherchant

aux Archives nationales le texte complet d'une pièce citée en partie par M. Desnoiresterres dans son excellent travail historique sur *Gluck et Piccinni*, que mon attention fut attirée par quantité de lettres, comptes et rapports où reparaissaient toujours les noms de Sacchini et de Salieri.

Ma curiosité fut d'autant plus piquée à cette lecture que les renseignements fournis par les différents recueils biographiques sur ces compositeurs et sur leurs ouvrages m'avaient toujours paru d'une insuffisance regrettable. Il fallait d'abord, si je voulais mettre cette découverte à profit, noter, résumer ou copier toutes les pièces concernant de près ou de loin ces deux musiciens. Une fois ces matériaux assemblés et réunis à tous ceux que je pus trouver aux Archives de l'Opéra, grâce à l'aide si obligeante de M. Nuitter, il restait encore, avant de se mettre au travail, à étudier de près tous les opéras français des maîtres dont je désirais remettre la carrière et les chefs-d'œuvre en pleine lumière.

Il fallut aussi modifier le plan primitif et dédoubler cette étude dans laquelle je croyais d'abord pouvoir mener de front Sacchini et Salieri. D'une part, il était du plus haut intérêt de raconter, avec toutes les pièces à l'appui, certains épisodes très-embrouillés, certaines intrigues artistiques d'une importance capitale dans la carrière de chacun de ces compositeurs, et l'on ne pouvait, d'autre part, entremêler ces divers récits, déjà si difficiles à éclaircir un à un, sans amener une confusion presque inextricable.

De là cette subdivision de l'ouvrage en deux parties d'importance à peu près égale, subdivision qui, je l'espère, ne fera rien perdre à ce livre de son unité au point de vue historique et artistique, en même temps que le récit gagnera beaucoup en aisance et en clarté.

LA COUR ET L'OPÉRA

SOUS LOUIS XVI

INTRODUCTION

L'admiration exclusive est mauvaise conseillère aussi bien de l'histoire que de la critique, et leur fait commettre d'injustes oublis. On aurait peine à compter tous les livres, brochures et articles qui ont été écrits sur l'histoire de la musique au siècle dernier, et, tandis que l'attention de la critique était absorbée par la lutte héroïque de Gluck et de Piccinni, personne ne s'occupait de faire connaître et admirer l'auteur d'*Œdipe à Colone* non plus que celui des *Danaïdes*. C'est le sort réservé d'habitude aux satellites de se perdre dans le rayonnement de l'astre dont ils suivent le sillon lumineux, mais Sacchini et Salieri sont mieux que des satellites ordinaires, et il a fallu l'éblouissement qui persista après la disparition de Gluck, pour les rejeter dans une demi-obscurité. Le silence qui s'est fait

autour d'eux est d'autant moins explicable que, même après le départ de Gluck, la guerre musicale n'est pas terminée et qu'elle se continue plus ardente que jamais, sinon du consentement de Sacchini et de Salieri, du moins avec leurs œuvres et leurs noms. Mais la plupart des historiens ou critiques qui auraient pu s'occuper de cette période si pleine de faits importants et de curieuses révélations, qui s'étend du départ de Gluck à la venue de Spontini, n'ont fait que l'effleurer et l'ont traitée, quand ils ne l'ont pas absolument négligée, comme un épilogue insignifiant de la grande lutte survenue entre Gluck et Piccinni.

Il y a là une période de dix à quinze ans pendant laquelle les noms de Sacchini et de Salieri rayonnent d'un éclat intermittent, et les titres glorieux de *Dardanus* et d'*Œdipe à Colone*, des *Danaïdes* et de *Tarare*, brillent singulièrement auprès des opéras de Méreaux, de Lemoyne, de Gossec, de Vogel ou de Champein, jusqu'à la venue de Méhul et de Cherubini, jusqu'à l'apparition foudroyante de *la Vestale* et du grand nom de Spontini. En fait, Sacchini fut, de son vivant, presque complétement éclipsé dans le tumulte de ce conflit artistique, et ses hésitations, qui le firent passer d'un camp dans l'autre et se poser en rival de Piccinni après avoir été son allié, contribuèrent à le rejeter au second plan. La postérité, il est vrai, lui a été plus clémente et a mis son *Œdipe* au rang des chefs-d'œuvre, sans qu'il en rejaillît une lumière beaucoup plus grande sur la carrière de l'auteur : ce n'était

qu'un titre sauvé de l'oubli. Salieri, qui montra cependant plus de décision et qui s'immobilisa dans ce rôle d'élève et d'héritier de Gluck, qu'il avait pris dès le début, de l'aveu même de son illustre maître, Salieri, moins bien traité encore de la renommée, n'eut pas la bonne fortune de voir le titre d'un de ses opéras se graver aussi profondément dans la mémoire des hommes ; car même son œuvre capitale, *les Danaïdes*, si connue des amateurs, est loin d'avoir, auprès des profanes, la réputation d'*Œdipe à Colone*. C'est pourtant une création au moins également belle, d'une inspiration aussi variée et d'une orchestration plus puissante, un véritable chef-d'œuvre que Gluck a pu signer sans déroger.

Sacchini avait bien quinze ou seize ans de plus que Salieri, et il mourut subitement au moment où celui-ci ne faisait que de débuter à Paris et arrivait du premier coup à son apogée ; mais malgré cette légère différence d'âge, ces deux hommes sont bien réellement contemporains l'un de l'autre, car leurs ouvrages furent représentés conjointement à l'Académie de musique et ils alternaient avec une régularité presque parfaite au répertoire de l'Opéra. Leur existence présente d'ailleurs des rapports très-frappants : une carrière parallèle durant leur vie, une destinée semblable après leur mort, et pour l'un comme pour l'autre, cette injustice du sort qui les relègue dans un rang inférieur à celui qu'ils devraient occuper, cet oubli de la postérité qui, toute à son admiration pour Gluck, les lui a sacrifiés

aussi vite qu'elle avait déjà sacrifié cet autre grand musicien, Piccinni. Piccinni, Sacchini, Salieri, trois compositeurs de premier ordre qui durent, il est vrai, le complet développement de leur génie à l'influence vivifiante de Gluck, à l'étude qu'ils firent de ses admirables créations, soit pour le combattre, soit pour continuer son œuvre, mais qu'il est souverainement injuste de trop rabaisser pour la plus grande gloire de l'auteur d'*Armide*. Les diminuer ainsi, c'est diminuer celui qui fut leur maître et leur vainqueur; les relever, au contraire, et les rétablir au rang dont ils n'auraient jamais dû déchoir, c'est rehausser d'autant le grand homme dont ils furent les glorieux rivaux.

Qu'on ne s'y trompe pas, la distance n'était pas tellement considérable entre Gluck et son émule malheureux. Il n'est guère d'opinion plus fausse que celle qui tend à discréditer le maître italien de confiance et sans connaître ses ouvrages. Plus on étudie ses opéras, plus on s'étonne qu'un tel musicien ne se soit pas encore relevé de l'injuste condamnation prononcée contre lui, il y a un siècle, par des juges prévenus ou aveugles. La musique de Piccinni, malgré son origine italienne, se rapproche souvent de celle de Gluck : ce n'est pas le chant pur, mais bien l'expression de la vérité, l'accent de la passion qui préoccupe surtout ce maître. Et pouvait-il faire autrement pour lutter avec honneur, sinon avec succès, contre Gluck ? Est-ce avec des traits ou des cadences qu'il aurait prétendu vaincre ce redoutable adversaire ? Il faut connaître

Piccinni aussi peu qu'on le connaît pour douter ainsi de son talent : mis malgré lui en présence d'un rival victorieux dès avant la lutte, le compositeur italien ne tendit qu'à combattre le géant par ses propres armes, par le chant grandiose et pathétique, par la vérité de la mélodie et de la déclamation.

Sacchini et Salieri, eux aussi, étaient d'origine italienne, comme Piccinni, et tous deux opérèrent une transformation pareille dans leur talent. Rénovation capitale et qui, il faut le dire hautement, ne pouvait s'accomplir qu'au contact d'un théâtre français. La carrière de Sacchini, comme celle de Salieri, ne présente un intérêt véritable que du jour de son arrivée en France. Les cinquante ou soixante opéras que son inspiration facile avait écrits au courant de la plume, durant ses longs séjours en Italie et en Angleterre, ne sont rien pour l'histoire auprès des cinq ouvrages qu'il créa chez nous et pour nous ; et toutes les productions italiennes ou allemandes de Salieri sont bien peu de chose auprès des *Danaïdes* et de *Tarare*. C'est que l'abord de la scène française et l'étude de maîtres comme Rameau et Gluck opérèrent chez Sacchini la même métamorphose qu'ils avaient déjà produite chez Gluck, chez Piccinni, et qu'ils devaient opérer par la suite chez tant d'illustres musiciens ; c'est que les conseils de Gluck, devenu le plus grand compositeur français, amenèrent chez l'Italien Salieri une transformation pareille à celle que le Français Rameau avait provoquée chez ce musicien d'o-

rigine allemande et d'école italienne qui s'appelait Gluck.

Le véritable titre de gloire musicale de la France est précisément d'avoir exercé une influence irrésistible sur la plupart des maîtres étrangers, depuis le milieu du siècle dernier jusqu'au commencement du nôtre, de les avoir attirés, de leur avoir donné pleine conscience de leur génie et d'avoir en quelque sorte doublé leur puissance créatrice. Le sort avait fait naître hors de France Lulli, Gluck, Piccinni, Sacchini, Salieri, Spontini, Rossini, Meyerbeer; mais ce n'est pas le hasard qui a fait que tous sont venus demander à la scène française le moyen de créer les magnifiques œuvres qu'ils avaient en tête et qu'ils ne pouvaient, semble-t-il, faire éclore que chez nous. Dans cette force d'attraction, dans cette puissance d'expansion réside vraiment l'honneur musical de la France, car la plupart des grands musiciens qui ont élevé si haut la musique française, ne sont nos compatriotes que par une adoption intellectuelle, la meilleure qui soit, il est vrai, dans le domaine de la musique, où la nationalité artistique, celle qui découle de la volonté et qui éclate aux yeux de tous, prime absolument la nationalité réelle qui provient du hasard. Sacchini et Salieri sont bien Italiens par leur naissance, mais ils sont Français par les chefs-d'œuvre qu'ils ont créés en adoptant le style et l'esprit de notre théâtre, et qu'ils n'auraient pu faire autrement.

Sacchini et Salieri ont encore un point de com-

mun : c'est qu'ils ont, plus que pas un musicien, mis en émoi l'administration théâtrale du royaume et fait jouer à leur profit les plus hautes influences, soit de leur propre mouvement et sans provocation hostile, soit pour résister à de puissantes coalitions d'intérêts opposés aux leurs. Les négociations et intrigues artistiques nouées à propos de Gluck, qui présentent déjà un vif attrait de curiosité, ne sont rien auprès de celles qui visent les ouvrages des deux compositeurs italiens, et des trames ourdies pour ou contre eux. Ces dessous de cartes ne présentent pas seulement un intérêt artistique, ils côtoient à chaque instant la politique générale et confondent si bien le monde de la cour avec celui des théâtres, qu'on y voit l'intendant des Menus-Plaisirs, ayant la haute main sur l'Opéra, oser lutter contre la reine, au sujet de Sacchini, et chercher à la compromettre aux yeux du public, afin d'annuler l'influence royale. Il n'y eut peut-être jamais une confusion pareille entre le monde politique et le monde musical, et cette échappée indiscrète sur Versailles ne sera pas sans donner au présent ouvrage une portée bien plus générale que s'il se renfermait étroitement dans les coulisses de l'Opéra.

Affaires très-obscures au premier coup d'œil, mais qu'il est facile de tirer au clair; car c'est surtout pour la période s'étendant de 1780 à 1790 et appartenant en propre à Sacchini comme à Salieri, que les Archives nationales renferment d'innombrables pièces d'administration théâtrale. Tous ces rapports, lettres et dénonciations jettent le jour le

plus vif sur l'administration intérieure de l'Académie de musique, sur les persécutions auxquelles Sacchini fut en butte de la part de ceux qui dirigeaient l'Opéra à la dérobée, persécutions dont on parle discrètement dans les écrits du temps, et qui se trouvent dévoilées tout au long dans ces papiers d'État. Et de même pour Salieri. Nous ne croyons pas avoir laissé passer de pièce importante concernant ces deux compositeurs, mais il ne fallait pas penser à les reproduire toutes : nous avons donc copié *in extenso* celles qui avaient une importance capitale, résumé celles de moindre valeur et mentionné seulement celles d'un faible intérêt. Par suite de ces découvertes, nos études se sont trouvées comprendre peu à peu une histoire secrète et absolument nouvelle des menées occultes, des hautes influences qui agitaient alors la Cour et l'Opéra pour les questions d'art, histoire qui emprunte une importance considérable aux grands personnages qu'on y voit figurer et prendre chaudement parti pour ou contre ces deux musiciens : le surintendant des Menus-Plaisirs, le ministre de la Maison du roi, l'ambassadeur de l'Empire, et jusqu'à la reine. Ce livre confine ainsi par instants à la politique et à la diplomatie, sans sortir du domaine de la musique et des théâtres ; et si ce n'est pas de la haute histoire générale, c'est au moins de la politique étudiée par ses petits côtés, qui sont parfois les plus curieux, et dévoilée dans ses ressorts les plus secrets.

MARIE-ANTOINETTE

ET

SACCHINI

La vie artistique de Sacchini peut se résumer dans les cinq années qu'il a passées en France : courte mais glorieuse carrière que celle de ce musicien mort à cinquante-deux ans et telle que n'en avaient jamais rêvé une pour leur fils les pauvres pêcheurs de Pouzzoles, qui le destinaient simplement à recueillir l'héritage de leur barque et de leurs filets. Et le petit Antonio aurait peut-être été pêcheur toute sa vie, si le hasard n'avait conduit un jour Durante à Pouzzoles. Le célèbre compositeur fut frappé de la justesse des intonations du jeune garçon qui criait à tue-tête et de l'intelligence de sa physionomie; il proposa donc à sa famille de le prendre pour lui enseigner la musique, et les pauvres gens ayant accepté, surtout afin d'avoir une bouche de moins à nourrir, il l'emmena avec lui et le fit entrer au conservatoire de Santa Maria di Loreto. C'est là que le petit Sacchini, doué d'aptitudes

multiples, apprit à bien jouer du violon avec Nicola Forenza, à moins bien chanter avec Gennaro Manna, et qu'il aborda enfin l'étude de l'harmonie et de la composition sous la direction de Durante. Et celui-ci, qui enseignait aussi au conservatoire de Sant' Onofrio, disait souvent à ses autres élèves, à Piccinni, à Guglielmi : « Vous avez là un jeune rival difficile à vaincre : si vous ne faites beaucoup d'efforts, au moins pour l'égaler, il restera seul et ce sera l'homme du siècle. » La prédiction était trop belle pour se réaliser mieux qu'en partie : Sacchini ne fut pas l'homme, mais seulement un des hommes du siècle, — et c'est déjà beaucoup[1].

Voilà tout ce que l'on connaît sur la jeunesse du compositeur, et l'on n'en sait guère plus sur son âge mûr. Passe encore pour ses migrations d'une ville d'Italie dans une autre, pour ses stations prolongées en Allemagne et surtout en Angleterre ; mais son séjour en France est vraiment trop important par ses résultats artistiques pour qu'on ne s'étonne pas d'en avoir seulement des récits très-sommaires et romanesques sur plus d'un point. Il n'existe sur Sacchini aucun travail sérieux et vrai-

1. Fétis affirme sèchement à l'article : *Sacchini*, que jamais Durante ne professa au conservatoire de Loreto, mais son affirmation est sans valeur contre les témoignages réunis de Piccini et de Framery, d'autant plus qu'à l'article *Durante*, Fétis lui-même dit « qu'en janvier 1742, Durante fut nommé maître du conservatoire de Loreto après le départ de Porpora pour l'Allemagne. » Sacchini et Piccinni furent donc bien, tous deux, élèves de Durante, mais dans des écoles différentes.

ment digne de lui. Fétis lui consacre deux pages dans son dictionnaire biographique. Ajoutez à cela deux courtes notices nécrologiques, l'une publiée par Framery dans le *Journal encyclopédique*, l'autre rédigée par un membre de la Société des Enfants d'Apollon, dont Sacchini faisait partie; et vous aurez tout ce qui a été écrit sur son compte : c'est si peu de chose qu'autant vaut n'en pas parler. Aussi avons-nous laissé de côté les ouvrages de seconde main, dont il n'y avait que faire, pour remonter aux écrits contemporains, pour dépouiller les mémoires et gazettes du temps, pour feuilleter surtout ces papiers poudreux qui évoquent à notre esprit cette société inquiète et troublée, qui font revivre à nos yeux tout ce petit grand monde, remuant, disputant, intriguant.

I

ARRIVÉE DE SACCHINI EN FRANCE

Le 1er août 1781, il y avait bal, spectacle, illuminations à Trianon. L'empereur Joseph II, qui aimait tant à voyager hors de ses États sous le nom de comte de Falkenstein, venait faire pour la seconde fois visite à sa sœur, la reine de France, et celle-ci avait organisé en son honneur une de ces fêtes splendides comme elle aimait à en donner dans sa charmante retraite. Elle-même prenait plaisir à arrêter la liste des courtisans admis au spectacle, et, se faisant toute à tous, recevait ses invités à la porte et s'occupait même de les faire placer [1].

Une autre personne attirait avec l'empereur l'attention de toute la cour; c'était un artiste nouvellement débarqué en France et qui venait d'être présenté à Versailles. Ce musicien avait déjà rempli l'Italie, l'Allemagne et l'Angleterre du bruit de ses succès, et Paris avait eu par deux fois occasion de l'applaudir. Au moment où il arrivait en France,

1. *Mémoires secrets*, t. XVII.

Sacchini n'avait encore que quarante-sept ans, mais il avait déjà écrit, avec la fécondité naturelle aux compositeurs italiens, près de cinquante opéras sérieux et plus de dix opéras bouffons. Il venait de passer une dizaine d'années à Londres, où il avait d'abord été admirablement reçu ; mais peu à peu sa passion pour les femmes et le jeu, le luxe effréné qu'il affichait, lui avaient créé des ennemis et mis ses affaires en assez triste état. Un ténor du nom de Rauzzini n'avait-il pas été jusqu'à revendiquer la paternité des airs les plus applaudis de ses opéras? Si absurde que fût cette prétention, on y prêta l'oreille. Sacchini se voyait enfin menacé de la prison par ses créanciers : à ce moment il s'avisa que sa santé dépérissait depuis assez longtemps, il se dit que le climat de Londres ne lui était nullement favorable, et pensa qu'un voyage le guérirait. Il partit pour la France. Il arriva à Paris juste à temps pour voir son compatriote, son rival dans la faveur de leur vieux maître Durante, l'émule de ses premiers succès en Italie, aux prises avec Gluck. Piccinni avait pensé aussitôt à s'allier à Sacchini pour vaincre le géant allemand; il l'engagea vivement à se fixer à Paris, à essayer ses talents sur notre premier théâtre lyrique, et le conduisit enfin lui-même à Trianon, pour le présenter à la reine.

Ce soir-là, on représentait à la cour *Iphigénie en Tauride*. La reine et l'empereur traitèrent le compositeur en souverain et le firent placer auprès d'eux; ils le questionnèrent même pour connaître son avis sur l'œuvre de Gluck. « Avez-vous jamais

vu d'opéra français? lui demanda Joseph dès l'abord. — Non, sire. — Eh bien! vous allez en voir un. » Ce mot n'était nullement malicieux; mais comme toute parole tombant de lèvres royales doit avoir un sens profond et caché, les courtisans répandirent ce propos à la ronde : chacun aussitôt de déclarer que l'empereur faisait bien peu de cas de la musique du maître, puisqu'il l'assimilait à la musique française.

Tout innocent qu'il fût de la méchanceté gratuite qu'on lui prêtait, le fils de Marie-Thérèse ne se cachait pas de préférer beaucoup la musique italienne. Il se montra enchanté de rencontrer en France le compositeur qui demeurait le plus illustre représentant de la musique d'outre-monts, — depuis que Piccinni s'était en quelque sorte mis à l'école de Gluck pour le mieux combattre, — et il le recommanda chaudement à sa sœur. La reine accueillit d'autant mieux la requête de son frère, qu'elle avait vu avec regret Gluck s'aller fixer à Vienne après l'insuccès de son *Écho et Narcisse;* car la retraite du maître, tout en laissant ses admirables créations au répertoire, empêchait que l'Opéra ne s'enrichît de nouveaux chefs-d'œuvre : Piccinni restait et allait donner *Didon,* mais il y avait largement place à l'Opéra pour deux grands musiciens. La reine reporta donc dès le premier jour sur Sacchini la faveur dont elle avait honoré son maître Gluck; et elle n'agissait pas à la légère en l'accueillant si favorablement, car Sacchini n'était pas un inconnu pour elle, après les

représentations de *la Colonie* et de *l'Olimpiade* qui lui avaient acquis un certain renom à Paris.

C'était Framery qui, en partisan déclaré de la musique italienne, avait eu l'idée, pour mieux lutter contre le parti gluckiste, de traduire en français un des opéras du compositeur dont la renommée était déjà établie au delà des monts. *L'Isola d'amore,* jouée à Rome en 1766, devint *la Colonie* et fut représentée à la Comédie-Italienne le 16 août 1775; seulement, vu la nouveauté du fait et l'obscurité du musicien, auteur et comédiens crurent prudent de faire prévenir les spectateurs par leur acteur favori. Arlequin bondit en scène et adressa, avec force grimaces et lazzi, un petit compliment au public, lui insinuant que la comédie avait besoin de toute son indulgence, mais que la musique le dédommagerait d'une aussi mauvaise pièce. Cette petite harangue une fois débitée, le spectacle commença. Bien qu'elle fût jouée et chantée avec esprit par Julien, Narbonne, Mlles Colombe et Lefèvre, la pièce parut triste et médiocre, mais la musique répara cette impression défavorable. Elle était bien empreinte d'une certaine monotonie, résultant des situations peu variées du poëme, mais elle fut déclarée, au résumé, d'une abondance et d'une richesse extrêmes, « malgré le savant qui y règne » : certain quatuor surtout souleva de bruyants transports. Le parti piccinniste était ravi; il comptait déjà ce musicien inspiré au nombre de ses meilleurs champions, il le donnait comme successeur à Piccinni et l'élevait au-dessus de Gluck.

« Jamais musique ne m'a fait autant de plaisir, s'exclame Laharpe ; jamais je n'ai senti si vivement la magie de cet art ; c'est toute l'expression de Gluck avec plus de richesse et de mélodie. »

Ce brillant succès avait inspiré dès ce moment à l'administration le désir d'appeler Sacchini en France et de le faire travailler pour l'Académie de musique. Les commissaires nommés vers cette époque pour administrer l'Opéra, de la Ferté, de la Touche, Hébert, Désentelles, Bourboulon et Buffault[1], adressaient en 1776 au ministre un mémoire où ils s'inquiétaient de trouver des moyens pour « maintenir un spectacle si convenable à la magnificence de la capitale. » Ils finissaient par émettre la proposition que voici :

C'est dans cette vue qu'ils (les commissaires) désireroient pouvoir attirer en France le sieur Sacchini, célèbre compositeur de musique, auteur de *la Colonie*, pièce qui a eu le plus grand succès. Cet artiste est actuellement à Londres, et il préféréroit de venir à Paris au lieu de passer en Portugal où il est désiré à la cour. Mais, comme dans la position actuelle il seroit impossible, la première année de la nouvelle administration, de

1. « Les entrepreneurs qui se présentent pour se charger de l'Opéra, sont les sieurs Buffau, ancien marchand de soie, Bourboulon, ci-devant premier commis au contrôle général, La Ferté et Hébert, intendants des Menus. La ville paroît assez d'accord sur cet objet, sauf qu'elle exige qu'ils déposent dans son trésor une somme de 100,000 livres, dont on leur fera la rente, et qui servira de garantie à leur gestion. » (*Mémoires secrets*, 5 janvier 1776.)

faire venir le sieur Sacchini, il seroit à désirer que le roi voulût donner une nouvelle marque de bonté pour l'Académie royale de musique en daignant accorder une somme de six mille livres, une fois payée, au sieur Sacchini, pour venir travailler pendant une année à Paris, tant pour l'Opéra que pour la Comédie italienne; et il trouveroit ensuite dans le produit de ses ouvrages et dans le traitement particulier que pourroient lui faire ces deux spectacles, un sort assez agréable pour le déterminer à fixer son séjour en France[1].

Le ministre approuva cette proposition, et le traducteur de *la Colonie*, Framery, fut naturellement désigné pour se rendre à Londres et s'aboucher avec Sacchini. Celui-ci avait très-bien accueilli les premières ouvertures; mais bientôt, égaré par de mauvais conseillers, il avait posé des conditions tout à fait inacceptables, et le négociateur avait dû revenir sans avoir pu vaincre cette défiance soudaine ni faire comprendre au musicien quel bel avenir s'ouvrait devant lui, s'il voulait travailler pour l'Opéra de Paris.

Cet échec ne rebuta pas Framery. Dès qu'il fut de retour en France, il traduisit et s'efforça de faire jouer un grand opéra de Sacchini qui était regardé en Italie comme un chef-d'œuvre, *l'Olimpiade*, chanté à Milan en 1767. Le style de la musique, la grandeur de l'action, le luxe du spectacle, le déploiement de chœurs nombreux, faisaient que la véritable place de cet ouvrage était à l'Opéra. Framery l'y

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 633.

présenta. On l'abrégea, on le répéta même quelque temps; mais le personnel du théâtre, soumis au joug de Gluck, n'étudiait cet opéra qu'avec répugnance, et tournait la musique en ridicule. Devant ce mauvais vouloir évident, Framery retira la pièce. Le bruit se répandit aussitôt que la pauvreté de la musique l'avait fait refuser. Pour détruire ces propos fâcheux, Framery prit le parti de donner cet ouvrage à la Comédie-Italienne, bien que ce théâtre ne pût monter une pièce de cette importance que d'une façon très-imparfaite, au double point de vue de l'exécution musicale et de la partie décorative ou figurative. Aussi bien les Italiens agirent-ils avec la plus grande prudence, et ils ne risquèrent pas une partie si dangereuse sans chercher à se concilier les faveurs du public par un petit prologue.

La représentation en fut donnée le 2 octobre 1777. Au moment où l'orchestre allait attaquer l'ouverture, la toile se leva, et le chanteur Michu vint prévenir le public de la nouveauté du spectacle et réclamer son indulgence. « Les comédiens, dit-il en substance, ne se dissimulaient pas que leur théâtre et leurs talents étaient peu propres à rendre une pièce d'un ton si élevé, mais le désir de faire connaître ce nouvel ouvrage d'un musicien auquel ils devaient déjà un beau succès les avait décidés de passer outre. » Ce petit discours disposa bien l'auditoire, qui accueillit l'ouvrage avec faveur. Les acteurs des Italiens avaient fait de leur mieux pour prendre le ton de grand opéra ; c'étaient, du reste,

les premiers de la troupe : Clairval, Julien, Michu, Mmes Trial et Colombe. Aucuns reprochèrent à Framery d'avoir gâté le poëme de Métastase, en voulant le corriger pour la scène française ; mais le musicien fut plus favorablement jugé, bien que chaque parti ait trouvé à reprendre dans sa partition : celui de Gluck, « une mélodie peu variée, et peu conforme à l'expression de la parole ; » celui de Piccinni, « un abus fâcheux des richesses harmoniques. » Malgré cette légère critique, le camp piccinniste était dans la joie. « Dès qu'on chantait, écrit Laharpe, c'était une ivresse continuelle et générale, des *bravo*, des cris de plaisir qui ne finissaient pas. » L'Opéra et le parti gluckiste ne l'entendaient pas ainsi. Ils avaient toléré la représentation de *l'Olimpiade* aux Italiens, dans l'espérance qu'elle tomberait à plat; mais ce succès excita leur envie, et, au bout de quatre soirées, ordre fut donné aux Italiens de ne plus jouer cet ouvrage, par respect pour le privilége exclusif de l'Opéra, qui avait seul le droit de produire des *pièces à grand chœur*[1]. Framery n'en avait pas moins atteint son but, qui était de faire connaître et juger la musique de son ami. Au moment donc où Sacchini

1. Framery, *Notice nécrologique sur Sacchini* (*Journal encyclopédique*, 15 décembre 1786). *L'Olimpiade* fut reprise aux Italiens trois mois après l'interdit, grâce à la protection de la duchesse de Fronsac, comme le reconnaît Framery, dans son épître dédicatoire. Voir, sur l'interdiction et la reprise de *l'Olimpiade*, les *Affiches, annonces et avis divers* des 8 et 22 octobre 1777 et du 28 janvier 1778.

arrivait à Paris, son opéra de *la Colonie* occupait un rang honorable au répertoire de la Comédie-Italienne, et le public n'avait pas perdu souvenir de *l'Olimpiade*, non plus que de *l'Amore soldato*, un intermède bouffe que les chanteurs italiens appelés en France par de Vismes du Valgay avaient joué avec succès à l'Opéra en juillet 1779.

Marie-Antoinette résolut de fixer en France l'auteur de ces gracieux ouvrages. Elle chargea le ministre de la maison du roi, Amelot, qui avait la direction suprême de l'Opéra, de faire à Sacchini des propositions afin de l'attacher à ce théâtre. Pour le déterminer plus facilement, Amelot et l'intendant des Menus-Plaisirs, Papillon de la Ferté, qui servait d'intermédiaire dans cette négociation, attaquèrent le musicien par la vanité, et lui firent entendre que sa gloire ne serait pas consacrée tant qu'il n'aurait pas obtenu les suffrages de la cour et de Paris. Ce singulier exorde piqua au vif l'Italien, qui repartit vivement qu'il croyait être suffisamment connu même dans notre capitale, après le double succès qu'il avait remporté à la Comédie-Italienne; — et la meilleure preuve qu'il y était déjà très-apprécié, c'est qu'on voulait le retenir. On se rapprocha cependant ; Sacchini fit ses propositions, l'intendant des Menus les rapporta au ministre, celui-ci les soumit à la reine. Bref, après maint pourparler, cette importante négociation prit fin, d'après la décision de la reine, par les deux lettres suivantes échangées entre le ministre et Papillon de la Ferté :

5 octobre 1781.

Monseigneur,

Je viens de voir M. Dauvergne qui m'a remis les propositions ci-jointes du sieur Sacchini; je crois devoir avoir l'honneur de vous prévenir que l'on dit à Paris que c'est vous seul qui vous opposez à l'arrangement de ce musicien, conformément à celui fait pour le sieur Piccinni, et que la reine le désiroit très-fort; j'ai répondu à cela tout ce que j'ai cru convenable, mais les prétentions du sieur Sacchini changeant, il me semble qu'il n'y auroit pas d'inconvénients à les accepter, et je crois que, vû la réputation dont il jouit, cet arrangement ne peut être onéreux à l'Opéra, qui retirera bien cette dépense; d'ailleurs, si son premier ouvrage ne réussissoit pas, l'on ne feroit point le même marché pour le second; je joins donc ici cet engagement du sieur Sacchini, dans le cas où vous jugerez à propos de le montrer à la Reine, pour prouver à Sa Majesté le désir que vous avez de contribuer aux choses qui lui sont agréables; il est fâcheux que l'on rencontre à chaque pas des personnes qui se plaisent à faire des propos, et cette administration en est plus susceptible qu'une autre, vu qu'elle intéresse le plaisir du public et que chacun a sa manière de voir sans s'embarrasser des conséquences[1].

A Versailles, ce 17 octobre 1781.

Je consens, monsieur, à accepter les propositions de M. Sachiny de lui païer dix mille francs chacun des trois opéras qu'il se charge de mettre en musique, mais

1. Archives de l'Opéra. *Registres des Menus-Plaisirs.*

je vous prie de veiller au choix des sujets et de m'informer de ceux qu'il se chargera de traiter; vous tâcherez aussi de l'engager à s'en occuper promptement ; vous voudrez bien communiquer ma lettre à M. Dauvergne, qui m'a écrit ce matin à ce sujet.

Je suis très-sincèrement, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

AMELOT[1].

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 629.

II

RENAUD

Au moment d'aborder la scène française, Sacchini éprouva un certain embarras : il lui fallait adopter une nouvelle poétique dramatique et musicale, approprier son style italien à la déclamation française, et se plier aux exigences de notre drame lyrique pour la vérité de l'expression. Il pensa que le mieux était de commencer son éducation en remaniant un de ses anciens ouvrages — c'est ainsi qu'avaient fait Gluck et Piccinni, que devait faire Rossini, — et il choisit une *Armida* qu'il avait donnée en 1772 à Milan. Framery, qui lui servait de conseil, indiqua, de son côté, un ancien opéra de l'abbé Pellegrin, mis en musique par Desmarets, et joué sans succès en 1722, *Renaud ou la suite d'Armide*. Le poëme faisait en effet suite à l'*Armide* de Lulli, et les principaux personnages étaient les mêmes. Un auteur peu connu et encore novice à l'Opéra, Lebœuf, fut chargé d'arranger à la mode du jour ce *Renaud*, vieux de soixante ans, sur lequel Sacchini devait adapter la plupart des airs de son *Armida* et composer, au besoin, quelques morceaux nouveaux.

Cette décision était sage et bien préférable au projet qu'on avait eu un instant de mettre dès le début Sacchini en rivalité avec Gluck en lui faisant composer une *Alceste* qu'on n'aurait pas manqué d'opposer au chef-d'œuvre du grand compositeur. Dauvergne écrivait au ministre le 1er novembre 1781 : « J'ai l'honneur de vous envoyer cy-joint le poëme d'*Alceste*, que je vous supplie d'examiner d'ici à lundi ; le sieur Sachinni étant obligé de partir pour Londres mardi ou mercredi prochain, il désireroit emporter ce poëme si vous en étiés content et que vous n'y trouvassiés rien qui exigeât de très-grands changemens...[1] » A quoi le ministre répondait le surlendemain : « J'ai là, monsieur, le poëme d'*Alceste* racomodé par M. de Saint-Marc, et je vous le renvoye ; pour pouvoir le bien juger, il eût été nécessaire que je le comparasse à celui de Quinault ; mais quoiqu'il en soit, cet ouvrage est susceptible de beaucoup d'effet et présente bien tout ce qu'il faut pour faire briller le talent de M. Sacchinni. Je vous prie de l'exorter de ma part à y travailler le plus promptement qu'il lui sera possible[2]. » Quelle que fût la raison qui fit abandonner ce projet hasardeux, elle était juste, car il pouvait être désastreux pour Sacchini de paraître vouloir se mesurer avec le géant musicien, et cette audace, dont il ne se rendait peut-être pas bien compte, aurait pu passer pour outrecuidance et indisposer tous les esprits contre lui.

1. Archives de l'Opéra. *Registres des Menus-Plaisirs.*
2. *Ibid.*

La reine, qui marquait la plus vive sympathie pour Sacchini, ne voulut pas le laisser se débattre seul au milieu des difficultés, des embûches qu'un compositeur nouveau venu rencontrait toujours à l'Opéra, et elle prétendit le défendre contre ceux qui lui susciteraient des obstacles. Elle jugea d'abord avec raison que la collaboration d'un aussi médiocre écrivain que Lebœuf pouvait être fatale à Sacchini, et elle prit soin de faire soumettre par deux fois à un juge éclairé la besogne du pauvre Lebœuf, afin de rendre aussi bon que possible le poëme sur lequel le musicien allait risquer sa première partie. La reine, par l'intérêt qu'elle portait à Sacchini, et le comité de l'Opéra, par la défiance que lui inspiraient un poëte novice et un musicien étranger, se rencontrèrent dans cette sage idée d'un examen préalable. Les membres du comité, ayant entendu lecture du poëme de Lebœuf dans la séance du 17 juin 1782, l'avaient adressé au ministre, sans toutefois donner d'avis, mais en faisant observer qu'il « fallait faire la plus grande attention à cet ouvrage, destiné à un auteur avec lequel il y avait une convention de dix mille francs, sans compter le droit d'auteur des paroles. » A quoi le ministre, préoccupé surtout des recommandations de la reine, avait répondu « qu'il sentait combien il était essentiel que M. Sacchini ne travaillât que sur un bon poëme[1] ».

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 639. Dix pièces, rapports ou lettres du ministre, de La Ferté, de Suard, du comité, de Lasalle et de Lebœuf.

Le surlendemain, 19 juin, le secrétaire du comité, Lasalle, un intrigant fieffé qui tenait le premier rang dans le comité sans avoir voix délibérative, écrivit directement au ministre une lettre, où il demandait qu'on lui permît de faire « particulièrement l'aveu de ce qu'il n'avait osé dire tout haut. » Puis il partait de là pour critiquer dans les règles la pièce de Lebœuf, qu'il déclare pitoyable et tout à fait impropre à la scène. Il s'appuie sur l'insuccès du *Renaud* de Pellegrin et Desmarets, pour condamner à l'avance celui de Lebœuf et Sacchini, pensant que cet ouvrage, qui avait si mal réussi en 1722, ne pouvait pas avoir plus de succès à l'époque présente. La conclusion de cette longue lettre était que l'*Alceste* de Quinault, retouchée par M. de Saint-Mars, ou même *la Clémence de Titus*, que Morel venait de terminer, conviendraient mieux à Sacchini[1]. C'est là qu'on reconnaît l'adresse d'un courtisan émérite qui fait sa cour et aux puissants du jour et à ceux du lendemain. En effet, ce Morel, dont Lasalle vantait si bien les productions, n'était autre que le propre beau-frère de La Ferté, et commençait à prendre, grâce à cette parenté, un grand ascendant dans les affaires de l'Opéra, qu'il dirigea bientôt avec une autorité souveraine.

M. de la Ferté, dont il sera très-souvent question dans la suite de notre récit, s'appelait de tous ses noms Denis-Pierre-Jean Papillon de la Ferté, et

1. Archives nationales. Ancien régime. O¹, 639. Dix pièces, etc.

il occupait le poste d'intendant des Menus-Plaisirs du roi depuis vingt-sept ans. Il était né à Châlons-sur-Marne où son père avait exercé pendant quarante ans des postes de confiance dans l'administration des finances; et après avoir reçu la meilleure éducation qu'il fût possible d'avoir en province, il avait voyagé quelque peu pour vaincre sa timidité naturelle, puis il s'était placé à Paris chez un avocat au conseil en réputation. Son père voulait alors lui acheter une charge de maître des requêtes, mais ces projets furent modifiés en mieux par un riche mariage qu'il contracta à peine âgé de vingt-deux ans et qui lui fit obtenir des intérêts assez considérables dans les fermes. Ses parents étant morts peu de temps après, il se trouva posséder, à vingt-cinq ans, 40,000 livres de fortune, tant en patrimoine qu'en intérêts dans les fermes; aussi lorsque celles-ci furent supprimées par M. de Séchelles, en 1755, put-il acheter à M. de Cury, moyennant 261,000 livres, sa charge d'Intendant contrôleur général de l'Argenterie, des menus-plaisirs et affaires de la Chambre du roi. Bien qu'il eût fait un début peu heureux dans son nouvel emploi parce qu'il avait négligé de solliciter tout d'abord l'agrément des premiers gentilshommes de la Chambre, il fit cependant sa paix avec eux par l'entremise et la protection de M. de Saint-Florentin qui lui avait procuré cette place, et il réussit si bien par la suite, qu'en 1762 les ministres et les gentilshommes s'accordèrent pour réunir sur sa tête les trois exercices annuels des places d'intendants des

Menus. Il acquit une seconde charge après la démission d'un de ses collègues, et dès lors il fut continuellement en exercice au lieu de l'être seulement une fois tous les trois ans.

En 1780 enfin, il fut encore chargé, à son grand regret, dit-il, de l'administration de l'Opéra qui avait coûté plusieurs millions à la Ville et dont on craignait l'anéantissement total. « D'après la connaissance que j'avais depuis longues années de la difficulté de conduire des gens à talents, pleins de prétentions et souvent de mauvaise volonté, je ne consentis qu'avec peine à prendre une telle surcharge qui devait absorber entièrement le peu de liberté dont je jouissais; mais, enfin, n'ayant pu me refuser aux vives instances qui m'étaient faites par les ministres de donner dans cette occasion une nouvelle preuve de mon zèle, j'y consentis non-seulement en refusant tous traitements à cet égard, mais encore à condition que je ne serais point nommé dans l'arrêt qui réunissait ce spectacle au domaine du roi, voulant me réserver la liberté de me retirer si les choses ne répondaient pas à mes soins et à mes désirs. » La Ferté se fait ici meilleur apôtre qu'il n'était en réalité. Qu'il fût honnête homme, d'accord; que les artistes soient susceptibles et difficiles à gouverner, rien de plus juste; mais il était lui-même très-désireux de dominer et de plus fort enclin à l'intrigue. Il aimait à jouer double jeu, à agir en dessous, — ses papiers secrets le prouvent sans réplique, — il faisait volontiers le bonhomme avec ses subordonnés, et provoquait au contraire

contre eux les sévérités de leur chef suprême; enfin, dans ce rôle d'intermédiaire forcé entre le ministre et les artistes, il s'arrangeait de son mieux pour gouverner les uns et diriger l'autre, en se faisant aider, à charge de revanche, par des intrigants et des aventuriers comme Lasalle et Morel[1].

1. Ces faits et ces dates sont en contradiction presque constante avec le peu que Fétis a dit de La Ferté dans sa *Biographie des musiciens*. La vérité est de notre côté, car ces renseignements sont tirés d'une notice de M. de la Ferté sur lui-même, dont le manuscrit se trouve à la bibliothèque de la ville de Paris. La Ferté perdit sa position d'intendant après les événements du 10 août 1792, et pour écarter les soupçons et les dangers qu'il sentait planer sur lui, il rédigea ce mémoire « pour l'instruction de ses enfants, » dit-il, mais bien plutôt pour sa propre défense et l'édification des ennemis qu'il pouvait avoir. Tant d'efforts devaient être perdus : en vain se vante-t-il d'avoir, des premiers, prêté le serment civique au district de son quartier, de s'être engagé dans la garde nationale, bien qu'étant dispensé par son âge, et de n'avoir jamais quitté Paris, fût-ce pour affaires urgentes, sans un congé de son commandant ou de son commissaire; en vain rappelle-t-il que, nommé commandant du bataillon de l'île Saint-Denis, il a donné à ce bataillon le plus beau drapeau qu'on vit dans tous les environs, tandis que Mme de la Ferté offrait une écharpe au maire; en vain insiste-t-il sur ce qu'il a, des premiers, envoyé toute sa vaisselle plate à la Monnaie et fourni un don patriotique énorme bien au-dessus de son revenu; peine perdue : il fut arrêté, jugé, condamné et exécuté le 9 messidor an II (7 juillet 1794). — Voir sur ce curieux personnage notre important travail : *Un Potentat musical, Papillon de la Ferté, son règne à l'Opéra de 1780 à 1790*, d'après des documents inédits conservés aux archives de l'État et à la bibliothèque de la ville de Paris. (Paris, Detaille, 1876.) Nous avons publié *in extenso* dans cette bro-

Quelques jours après avoir reçu la lettre secrète de Lasalle, le ministre, un peu ébranlé par ces insinuations, écrivait, le 22 juin, à La Ferté « qu'il venait de lire le poëme de *Renaud* sans aucun plaisir, qu'il n'était nullement d'avis que Sacchini employât ses talents sur un pareil ouvrage, et qu'il allait le faire examiner[1] ». Le même jour, il l'adressait à Suard, alors chargé de la censure des pièces de théâtre[2], avec prière de lui en dire son avis; puis, sur sa demande, il lui en fit faire une nouvelle

chure la notice de La Ferté sur lui-même, et analysé ou résumé quantité de ses lettres et de ses rapports manuscrits, en même temps que nous recherchions tout ce qui concernait son existence privée et sa carrière officielle dans les mémoires si indiscrets du temps.

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 639. Dix pièces, etc.

2. L'élévation de Suard à cette place de confiance avait d'abord indisposé la plupart des auteurs. « Il s'élève une tracasserie, écrivait La Ferté au ministre le 12 mai 1782, qui me paraît difficile à étouffer, c'est que l'on m'a assuré que plusieurs auteurs avoient déclaré qu'ils renonceroient plutôt à jamais travailler pour l'Opéra que de se soumettre à l'examen de M. Suard, qui, disent-ils, n'a jamais fait un vers dans sa vie ni donné aucun ouvrage au public, ils préfèrent le jugement du comité, cela seroit fâcheux; et je ne vois pas trop ce que l'on peut leur répondre; M. de Chabanne, qui a une suite à donner au *Seigneur bienfaisant*, et dont l'ouvrage est tout prêt, s'est déclaré formellement. Il faudra voir comment cela tournera. » (Archives de l'Opéra, *Registres des Menus-Plaisirs*.) — Cela tourna mieux qu'on ne pouvait espérer et tout s'arrangea avec le temps, car Suard conserva pendant de longues années ces fonctions délicates.

copie à mi-marge, pour qu'il pût rédiger plus clairement ses observations. Au bout d'un mois environ, le 18 juillet, le ministre retournait à M. de la Ferté le poëme corrigé, avec la lettre suivante :

Je vous envoie, monsieur, l'opéra de *Renaud*, en marge duquel sont les observations de M. Suard. Elles me paroissent infiniment justes et je désire que le sieur Le Bœuf les trouve telles et fasse en conséquence les changemens convenables. Je vous prie de trouver le moïen de les lui faire communiquer de ma part, mais sans compromettre en aucune façon M. Suard, et de faire dire en même temps au sieur Le Bœuf que je désire qu'il me communique les changemens qu'il aura crû, d'après ces observations, devoir faire à son poëme. Vous tâcherés de lui faire sentir que, ce poëme étant le premier ouvrage françois sur lequel travaille M. Sachiny, la reine, qui honore ce musicien de sa protection, désire qu'on donne la plus grande attention à le perfectionner et me l'a spécialement recommandé.

Je suis, etc. [1].

La plupart des observations de Suard, rédigées d'un ton dur et doctoral, semblent aujourd'hui d'un ridicule achevé. On comprend de reste, à les lire, le soin extrême que prenait le ministre de taire le nom du censeur; car l'auteur le mieux disposé à accueillir de sages remontrances ne pouvait vouer une vive reconnaissance à un juge qui commen-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 639. Dix pièces, rapports ou lettres du ministre, de La Ferté, de Suard, du comité, de Lasalle et de Lebœuf.

çait son rapport par ces mots : « Tout ce qu'il y a de bon et même de passable dans ce poëme, soit pour la scène, soit pour le style, est copié mot à mot de l'ancien (celui de Pellegrin). Tous les détails qu'on y a substitués sont d'un homme qui n'a aucune idée de sa langue ni de la poésie, et qui connaît peu le théâtre. » Suard concluait ainsi : « Pour résumer l'analyse du poëme de *Renaud*, j'ai trouvé le sujet dramatique, la coupe générale assez heureuse, les détails et le style intolérables. Je pense qu'avec les corrections indiquées et de la bonne musique on peut faire un ouvrage d'un bel effet ; mais je pense qu'il faut récrire presque tout ce que le nouvel auteur a ajouté à l'ancien *Renaud*. L'abbé Pellegrin est à son copiste ce que Racine est à l'abbé Pellegrin. Il est fâcheux que la plupart des auteurs qui se vouent à la composition des opéras connaissent à peine la mesure des vers, et que plusieurs ne connaissent pas même l'orthographe[1]. » Lebœuf, qui n'avait pas trop d'amour-propre, corrigea son poëme dans le sens prescrit, et le renvoya au ministre le 30 juillet, en se faisant un mérite de cette louable soumission, mais aussi en cherchant à justifier par des raisons solides le refus des rares observations dont il n'avait pas cru devoir profiter[2].

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 639. Dix pièces, etc.

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 639. Dix pièces, etc.

Sacchini devait rencontrer à l'Opéra encore plus de mauvais vouloir et de résistances que n'en avaient éprouvé Gluck et Piccinni. Dès le premier jour, il fut en butte à des tracasseries et à des cabales sans fin. Peu s'en fallut même que ces persécutions aveugles ne l'éloignassent à jamais de France. Les mauvaises langues répandaient le bruit que le nouvel opéra n'avait pas produit au clavecin tout l'effet qu'on était en droit d'attendre après *l'Olimpiade* et *la Colonie*. Les répétitions commençaient à peine, que l'ouvrage était déjà décrié. L'un assurait qu'il « manquait de ragoût, » l'autre, « qu'il était trop moutonneux, comme l'est, en général, toute cette petite musique italienne. » Et chacun d'enchérir sur le blâme porté par autrui. Bref, il fut décidé qu'on ne pouvait jouer une pareille production. On proposa d'abord à Sacchini de lui payer dix mille livres ce triste opéra, qui ne serait jamais joué, et de résilier son traité. Il ne voulut rien entendre. On chercha alors des prétextes pour retarder la représentation : on allégua la dépense trop forte, les engagements pris avec d'autres auteurs. Rien ne lassait la patience du musicien.

Cependant il aurait été forcé d'en passer par où voulait le comité, et toute sa constance n'aurait pu triompher de ses ennemis, conjurés pour l'éloigner de la scène, si ses rares partisans, et surtout le comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de Vienne, mû par le double désir d'être agréable à la fois à l'empereur et à sa propre maîtresse, Mlle Levasseur, qui était désignée pour jouer Armide dans

Renaud, ne s'étaient mis en campagne et n'avaient imploré la protection de la reine, qui prit aussitôt en main la défense du compositeur. Voilà tout ce que les contemporains les mieux renseignés disent à cet égard et tout ce qu'on a rapporté d'après eux; mais les documents secrets découverts par nous aux Archives jettent le jour le plus complet sur ces vilaines intrigues, et montrent combien il fallut d'énergie à la reine pour vaincre cette puissante alliance du surintendant des Menus, Papillon de la Ferté, de son beau-frère Morel, et du comité dirigeant l'Opéra. Les preuves sont nombreuses, et irréfutables, de cette triple coalition, coalition à ce point redoutable, qu'elle risqua un instant de triompher, en compromettant la reine aux yeux du public de façon à l'empêcher d'agir.

Disons auparavant entre quelles mains se trouvait la direction de l'Opéra. Lorsqu'il avait été question de lier Sacchini à l'Opéra par un traité, c'était Dauvergne qui était à la tête de ce théâtre. Il s'en fallait de beaucoup qu'il fût tout-puissant, puisqu'il ne pouvait rien faire sans l'avis d'un comité que le ministre avait établi en 1780, mais sa présence suffisait encore à empêcher bien du mal[1]. Lui-même, qui estimait assez haut le talent de Sacchini, avait été favorable à son admission à l'Opéra, et il l'aurait aidé et soutenu lors de son début.

1. Voir, pour plus de détails sur ce sujet, notre brochure : *l'Opéra en 1788,* composée avec des documents inédits extraits des Archives nationales. (A la librairie J. Baur.)

Malheureusement, las des persécutions sourdes des artistes et du comité, qui rêvaient de se gouverner eux-mêmes, Dauvergne avait donné sa démission le 20 mars 1782, en prenant prétexte de sa santé chancelante, et il avait joint à sa lettre officielle un long rapport où il exprimait au ministre toutes les souffrances qu'il avait endurées, et qui commençait ainsi : « Vous avez désiré, monseigneur, que je vous écrive une lettre ostensible pour vous demander ma retraite de l'Opéra, sous prétexte de ma mauvaise santé. Il est vrai que mon congé, dans ce moment-ci, me couvre de honte et de confusion [1]. »

A peine le comité, délivré de ce joug odieux, fut-il chargé de gouverner le théâtre, devenu ainsi une sorte de république, qu'il tomba sous la dépendance absolue d'un ennemi déclaré de Sacchini. Du jour où Dauvergne se retira, Morel devint maître à l'Opéra, et maître absolu, dix fois plus puissant que n'était naguère le directeur qu'on venait de congédier. Ce Morel avait commencé par être commis à l'inspection des voitures de la cour, et tout le monde l'avait vu galoper à cheval sur le chemin de Versailles, pour surveiller les cochers et leur faire rendre compte de l'argent qu'ils recevaient. Ce modeste emploi lui rapportait douze cents livres. Son esprit d'intrigue lui avait fait obtenir la place de commis dans les bureaux des Menus-Plaisirs, et il parvint enfin à épouser la

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

sœur de son chef, Papillon de la Ferté. De ce jour sa fortune fut faite, et l'ancien contrôleur des voitures devint tout-puissant. Or, Sacchini s'était attiré l'inimitié de ce dangereux personnage en ne le traitant pas avec tous les égards auxquels sa vanite était habituée, et en refusant son poëme, *la Clémence de Titus*. Morel en avait conçu un vif dépit, et sitôt qu'il se sentit le maître, il résolut de se venger en expulsant le compositeur, ou tout au moins en retardant indéfiniment son début. N'ayant lui-même aucun titre officiel, il se tint prudemment à l'écart, et fit manœuvrer tour à tour son beau-frère et le comité, deux alliés qui avaient épousé sa haine contre le musicien italien.

Ce fut La Ferté qui se chargea de porter les premiers coups.

Voici comment il procéda. Un compositeur, quelque peu réputé pour les succès qu'il avait obtenus à la Comédie-Italienne en compagnie de Monvel, Dezède, attendait avec impatience la mise à l'étude de son grand opéra de *Péronne sauvée*. Au mois de mai 1782, il avait reçu une lettre du secrétaire Lasalle, lui annonçant que cet ouvrage serait joué en septembre. Ce terme était passé; mais l'auteur prenait patience, M. de la Ferté ayant écrit au comité le 13 novembre, « que le ministre désirait qu'on mît *Péronne sauvée* à l'étude aussitôt après l'apparition de *l'Embarras des richesses* et qu'on répétât l'ouvrage de Sacchini pendant qu'on jouerait *Péronne sauvée*[1]. » Cinq jours après, La

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

Ferté recevait à l'improviste une lettre de Versailles (17 novembre), où le ministre lui disait : « ...Il faut, sans perdre un instant, faire copier l'opéra de M. Sacchiny, et répéter acte par acte, aussitôt que les occupations que le service journalier exige permettront de le faire. L'intention de la cour étant que cet ouvrage soit mis au théâtre en janvier prochain, rien ne peut arrêter sur cela, puisque M. Sacchiny m'a dit qu'il remettrait sous très-peu de jours le troisième acte, les deux premiers étant entre les mains du copiste [1]. »

Rien dans cette note ne disait qu'on dût faire passer l'opéra de Sacchini avant celui de Dezède; mais La Ferté, l'interprétant ainsi, s'en servit très-habilement pour nuire à Sacchini. Il écrivit le 28 à Dezède, lui annonçant que son opéra était de nouveau retardé, et, pour empêcher la reine de défendre ouvertement son protégé, il la mit en scène dans cette lettre. Il voulait lui inspirer ainsi la crainte de faire renaître le reproche, qu'on lui avait déjà adressé à propos de Gluck et de Piccinni, de toujours protéger des étrangers. « Suivant les ordres du ministre, monsieur, au comité, voici les arrangements du répertoire. On va s'occuper de la mise d'une tragédie qui est indispensable pour l'hiver, et *la reine a demandé* que ce fût celle de M. Sacchini, auquel M. Gossec, qui était prêt pour *Nitocris*, a cédé son tour, ensuite du *Siége de Péronne*, pour que ces deux ouvrages nouveaux puis-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

sent être donnés avant Pâques. On mettra dans l'intervalle, soit *Thésée*, soit *Atys* et *le Seigneur bienfaisant*. Tels sont les arrangements du ministre, dont je comptais, monsieur, qu'on vous avait fait part[1]. »

Dezède ne perdit pas la tête, et il écrivit aussitôt au comité pour se renseigner sur la cause de cette infortune. Le comité ne put lui répondre qu'une chose, c'est qu'il avait reçu ordre de faire passer Sacchini avant lui. « ...Lecture a été faite d'une lettre adressée au comité par M. Dezède, auteur de la musique de *Péronne sauvée*, lequel demande si l'ordre de donner son ouvrage a été révoqué. Le comité a délibéré de lui répondre, ce qui est vrai, qu'il n'a point reçu d'ordre contraire à la mise de son ouvrage, qui ne se trouve différé que d'environ un mois à cause de M. Sacchini, dont il est ordonné de s'occuper aussitôt après la mise du *Seigneur bienfaisant* et d'*Atys*[2]. »

A ce coup, Dezède jeta les hauts cris et résolut de se plaindre à la reine même de ce qu'on usait de son autorité pour le sacrifier. Il se rendit à la cour, et attendant la reine au moment où elle sortait du salon des nobles, il lui remit un mémoire et les lettres qu'il avait reçues du comité et de La Ferté. Celui-ci triomphait. La reine avait une

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632. *Compte que le comité rend au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du samedi 30 novembre 1782.*

juste préférence pour Sacchini, mais elle redoutait un éclat qui pût la faire accuser de sacrifier un compositeur français à un étranger. Elle avait bien marqué son désir de voir jouer l'ouvrage de Sacchini, mais elle n'avait jamais entendu qu'on mît son nom en avant, et La Ferté ayant fait — à dessein — cette habile sottise, il fallait la réparer au plus vite et bien établir que la reine n'avait aucune préférence entre Dezède et Sacchini. Il s'ensuivit une correspondance très-vive et très-précipitée (du 10 au 14 décembre) entre Campan, secrétaire de la reine, et La Ferté. Celui-ci s'excusait d'un air contrit, écrivait une énorme lettre où il racontait tout au long les relations de Dezède avec l'Opéra et envoyait à Versailles une liasse de papiers pour détruire ce fâcheux soupçon « que le nom de la reine eût servi mal à propos pour empêcher que l'on ne donne cet ouvrage[1]. » A quoi Campan répondait que la reine ne consentirait jamais à lire tant de griffonnages, puis il rappelait à l'intendant des Menus que, loin de vouloir faire passer Sacchini avant Dezède, la reine avait refusé d'approuver la proposition de La Ferté, qui, en lui soumettant le répertoire, avait voulu avancer au 21 janvier l'ouvrage de Sacchini, indiqué pour les environs du 25 février. Il finissait par lui indiquer, en raillant, un biais pour sortir d'embarras : « La seule manière, je pense, seroit de prouver par le fait que, dans l'immensité de vos occupations, les idées

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 620.

pouvant se croiser, les plaintes de M. Dezède roûlent sur une méprise, et alors la meilleure preuve de cette méprise seroit de conserver à *Péronne sauvée* sa date sur le répertoire [1]. »

Mais il en coûtait à La Ferté de confesser son tort, et il écrivait encore à Campan :

Il est douloureux pour moi, monsieur, que ma justification ne puisse être mise sous les yeux de la reine, vû la quantité de pièces essentielles et ministérielles dont elle est appuyée. Je sens très-bien que Sa Majesté ne peut entrer dans un aussi grand détail; mais j'avois compté assez sur votre amitié pour espérer que vous voudriez bien, les papiers à la main, dire à la reine que vous aviez la preuve contraire du fait avancé par le sieur de Zeides, et que jamais son nom n'avoit été mis en avant pour retarder la mise de cet ouvrage; j'ai fait plus, j'ai demandé à M. Amelot s'il a donné quelques ordres particuliers qu'il ne seroit pas donné, il m'a fait l'honneur de m'assurer que non... Je ne connois pas le sieur Saccini ni son ouvrage, et je connois le sieur de Zeides, et c'eût été un motif pour moi de chercher à l'obliger, et je croyois le faire en ayant donné tous les ordres que vous avez entre vos mains, et je ne pensois pas que, d'après cela, il fût en droit de (se) plaindre d'être un peu retardé pour le sieur Saccini, que l'on a fait venir à grands frais et dont il falloit juger un peu plus promptement le premier ouvrage; M. Amelot a peut-être pensé même que cet arrangement seroit plus agréable à la reine ; mais il n'a certainement pas mis le nom de Sa Majesté en avant pour cela [2].

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 629.
2. *Ibid.*

Malheureusement toutes ces belles protestations s'évanouissaient devant l'écrit que la reine avait entre les mains, et Campan ripostait très-finement : « En vérité, je ne conçois pas ce que vous exigés de moi. Il falloit donc que je disse à la Reine : J'ai dans ces papiers la preuve que Votre Majesté n'a pas lû ce qu'elle a lû ; car enfin elle a lû, signé La Ferté : *La Reine a demandé que ce fût celle de M. Sacchini*, etc., et la reine sait qu'elle n'a point demandé, et la reine sait qu'elle ne demandoit point, et que Campan a obéi. Que pouvoient prouver contre un fait aussi simple tous les papiers que vous m'avés envoyés hier ?... Oh ! je vous en prie en grâce, monsieur, donnés-moi satisfaction sur l'impossibilité de détruire auprès de la reine ce qu'elle a lû en termes aussi exprès[1]. »

La Ferté se résigna alors à endosser la décision de la reine, et il adressa à Campan cette lettre où il explique toute l'affaire par un malentendu factice, car il est à remarquer que la reine se plaignait qu'on l'eût mise en avant, non pas pour refuser, mais même pour retarder tant soit peu l'opéra de Dezède.

14 décembre.

D'après votre lettre, monsieur, que je reçois, je vois que Desentelles et moi avions mal compris ce que vous lui aviez dit, car j'avois entendu que le sieur Deszeide s'étoit plaint de ce qu'il y avoit ordre de ne pas donner

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

son opéra, et j'étois sûr qu'il n'en existoit aucun, d'après toutes les informations que j'avois pris ; ainsi toutes mes longues lettres ne tendoient qu'à vous prouver ce fait... Si j'ai pris, monsieur, la liberté de citer le nom de Sa Majesté dans cette occasion, dont je suis depuis trois jours au désespoir, puisque cela a pû lui déplaire contre mon intention ; ainsi que je crois que vous en êtes bien persuadé, je ne l'ai fait que dans la vue de contribuer à une chose que j'étois persuadé qui seroit agréable à la reine, en procurant à Sa Majesté une plus prompte connoissance des talens du sieur Saccini, tout le monde étant persuadé, à Paris, que l'invitation qui avoit été faite à cet auteur de venir à Paris, et que le traitement qui lui a été fait en conséquence étoit une suite de la protection dont la reine vouloit bien honorer cet auteur, qui n'a même pas manqué de s'en glorifier, tant il en étoit persuadé, pour presser la mise de son opéra ; le ministre m'ayant même renvoyé ces jours-cy une lettre du sieur Saccini à cet effet, et que j'ai fait passer au comité. J'ajouterai de plus, monsieur, que les auteurs de *Nitocris* étoient si persuadés, ainsi que le public et moi, que Sa Majesté verroit avec plaisir le sieur Saccini passer le premier, que le sieur Gossec, de lui-même, ainsi que l'auteur des parolles, auquel je m'intéresse tout particulièrement, ont cédé avec grand plaisir leur tour[1]...

Cette lettre termina le débat à la satisfaction générale, par la bonne raison qu'elle ne terminait rien du tout. La Ferté payait les frais de la guerre qu'il avait allumée, et n'avait pour se consoler, en cette

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 629.

aventure, qu'une lettre du ministre, lequel, tout en prenant part à sa peine, lui conseillait d'être plus réservé et plus prudent à l'avenir.

Versailles, 18 décembre.

Je ne conçois en vérité rien, monsieur, à la tracasserie que vous occasionne M. Desaides, et je vous crois justifié par les lettres que vous avés écrites; néanmoins, je tâcherai de faire naître les occasions de m'expliquer à cet égard avec Sa Majesté. Je prévois cependant que cela sera difficile, car Sa Majesté est dans ce moment-cy très-enrhumée, et je n'ai point de motif pour demander une audience particulière. Je vous assure que je suis bien fâché de tout le tourment que cela vous cause; ma reconnoissance n'en est que plus grande pour tous les soins que vous voulés bien vous donner. J'avoüe que je n'aurois jamais soupçonné que la reine pût désavouer que vous ou moi eussions dit qu'elle désiroit qu'un ouvrage d'un musicien aussi célèbre que le sieur Sachiny fût donné de préférence à beaucoup d'autres.

Au surplus, si le sieur Desaides fait encore quelques démarches, soit auprès de vous, soit auprès du comité, qu'il ne lui soit fait, je vous prie, d'autre réponse que celle pure et simple de s'adresser à moi, et dorénavant il ne faut communiquer à aucun auteur les répertoires, qui ne sont faits que pour me donner un aperçu des ouvrages qui peuvent, plus tôt ou plus tard, suivant les circonstances, être mis au théâtre.

Je suis, etc.[1].

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

M. de la Ferté avait échoué. Tout en suivant les péripéties de cette lutte avec un ardent intérêt, les membres du comité de l'Opéra étaient restés à l'écart, prêts à terrasser le musicien, si l'intendant n'en venait pas à bout. C'était donc à leur tour d'entrer en lice : ils attendirent plus d'un mois pour laisser s'éteindre le bruit de ce débat, puis ils rouvrirent les hostilités.

Le mardi 21 janvier, La Ferté écrivait au secrétaire du comité une lettre confidentielle et *très-pressée* pour lui expliquer comment il convenait d'agir et comment « la délibération devait être faite relativement à l'ouvrage de M. Sacchini. » Il fallait, disait-il, louer l'ouvrage à certains égards, mais arguer des changements que tout le monde jugeait nécessaires dans le poëme et de la pénurie où se trouvait alors l'Opéra (la mise de cet ouvrage devant s'élever environ à 45,000 l.), pour retarder la représentation de *Renaud* jusqu'après Pâques. On payerait à l'auteur les 10,000 livres convenues ; les intérêts du roi seraient ainsi couverts pour cette année, et Sacchini ne pourrait aucunement se plaindre, puisque cela lui donnerait le temps de présenter au public un ouvrage vraiment digne de sa réputation. Il développe ces idées dans deux grandes pages, et termine ainsi : « Voilà, mon cher Lasalle, la délibération que je crois que vous devez engager le comité à proposer promptement au ministre, mais *comme je n'y veux paroître en rien*, c'est pour vous seulement que j'écris ; ainsi, *après avoir pris ici ce que vous voudrez, vous me rendrez cette let-*

tre[1] ». Lasalle répondit le jour même : « Monsieur, *j'ai saisi de mon mieux l'esprit de votre lettre*, j'y ai trouvé d'autant plus de facilité que j'ai le bonheur d'être de votre avis ; le tout est rédigé en forme de mémoire qui sera, je crois, signé sans difficulté et présenté au ministre par tout le comité ; votre lettre n'est pas sortie de mes mains, je la remets sous enveloppe, *vous pouvez la brûler ainsi que la mienne*. J'ai l'honneur, etc.[2]. » Pourquoi La Ferté n'a-t-il pas brûlé ces lettres comme le lui recommandait Lasalle? Nous n'aurions pas aujourd'hui, dans ces papiers, la preuve de leur entente et de leur fausseté.

Le comité devait se tenir le lendemain. M. de la Ferté y alla pour s'entendre proposer ce dont il était convenu avec Lasalle, et, le soir même, il écrivait au ministre une lettre doublement curieuse, parce qu'elle montre que les ennemis de Sacchini trouvaient un allié inattendu, mais très-habile, dans le parti gluckiste, qui redoutait le triomphe du nouveau venu et s'efforçait de lui faire choisir pour pièce de début le plus mauvais poëme possible.

.... Comme je suis persuadé, monseigneur, que vous trouverés toutes les représentations (du comité) fondées, et que vous donnerés vos ordres en conséquence; je présume d'autre côté que l'on ne manquera pas de vouloir faire naître quelques tracasseries; je crois donc que, pour votre tranquillité et celle de tout le monde,

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 634.
2. *Ibid.*

il seroit important qu'à l'occasion du sieur Sacchini vous trouvassiés le moyen de dire historiquement à la reine l'embarras où l'on se trouve vis-à-vis de cet auteur, qui a eu le malheur de travailler sur un très-mauvais poëme mal corrigé, et cela par suite de l'obstination de M. le bailli du Roullet; tout le monde est aujourd'hui convaincu que c'est un tour qu'il a voulu jouer au pauvre Sacchini en faveur du chevalier Gluck; ayant espéré que Sacchini ne pourroit faire qu'une mauvaise musique, ou du moins très-faible en comparaison de celle de Gluck, sur un si mauvais poëme, telle est l'opinion que l'on a des intrigues du bailli, et tout le monde s'accorde à lui rendre cette justice.

Je crois qu'en disant à la reine les difficultés qui se présentent à la mise du *Renaud* actuellement tant du côté de l'ouvrage que pour les frais considérables qu'il occasionneroit d'ici à Pasques sans espoir de se couvrir et qui seroient à la charge du roi, je crois, dis-je, qu'il ne faudroit pas que vous laissiez ignorer à Sa Majesté que vous lui ferez cependant donner les 10,000 francs promis, à la charge par lui de faire toutes les corrections nécessaires pour être données à l'ouverture du théâtre immédiatement après Pasques; je ne dois pas vous laisser ignorer, monseigneur, que M. l'abbé Arnauld m'a dit hier au soir que la reine lui avoit fait recommander par M. Delassonne de revoir, avec le sieur Sacchini, son ouvrage et de lui donner ses conseils, ce que le sieur Sacchini, probablement détourné par le bailli, qui s'en est emparé, n'a pas fait[1].

Le ministre ne répondant pas, le comité revint

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 638.

à la charge le lundi 27, en appuyant sa demande de nouvelles raisons.

Monseigneur, le comité a l'honneur de vous représenter très-humblement que, lorsque le poëme de *Renaud* fut présenté et lu à son assemblée, il vous supplia de faire la plus grande attention à l'ouvrage qui seroit confié à M. Sacchini, non-seulement pour ne pas compromettre les talents et la réputation d'un homme aussi célèbre, mais encore les intérêts de l'Académie. Les répétitions que l'on a faites de l'opéra de *Renaud* semblent malheureusement justifier les appréhensions que le comité éprouva à la lecture de cet ouvrage... Le comité s'est fait donner l'aperçu des frais indispensables pour la mise de l'opéra de *Renaud*, tant pour la partie des habits que des décorations : elles vont à 35,000 fr., non compris les 10,000 fr. du forfait de M. Sacchini; de sorte qu'au lever du rideau, pour les représentations de cet ouvrage, le comité sera débiteur d'une somme de 45,000 fr. qu'il n'a pas l'espoir de recouvrer cette année-ci, même avec le succès le plus décidé, ce qui n'est pas probable d'après le jugement des gens de goût qui ont été consultés et d'après l'opinion des sujets qui y sont employés[1].

Sur ces entrefaites, l'auteur du poëme, Lebœuf, se rendit au comité pour lui proposer de réduire les dépenses sur le programme des décors et des habits, afin de ne pas trop grever le théâtre, mais à condition qu'on jouerait l'opéra sans retard. Le conseil parut accéder à cette transaction, mais sitôt que

1. Archives nationales. Ancien régime. O^1, 638.

Lebœuf se fut retiré, il rédigea un nouveau rapport au ministre avec les chiffres diminués à l'appui, pour lui montrer que, même en tenant compte de ces économies, il n'y avait pas moyen de donner *Renaud* avant Pâques. Du reste, il ajoutait humblement qu'il se soumettait à la décision du ministre, pensant bien que celui-ci n'avait rien à objecter à tous les raisonnements dont on lui rebattait les oreilles depuis deux mois ; enfin, pour le mieux convaincre, il annonçait, à la fin du rapport, que M. Larrivée ne pourrait chanter le rôle d'Hidraot sans qu'on l'ajustât mieux à sa voix, et que, d'autre part, l'absence de cet acteur en vogue serait très-défavorable à la représentation d'un opéra où l'on s'attendait à le voir[1].

La Ferté transmit le jour même (29 janvier) ce rapport au ministre avec un mot de sa main, et, comme il ne doutait pas qu'Amelot cédât enfin aux obsessions du comité, il joignit à son envoi une lettre qu'il avait rédigée lui-même, — le ministre n'avait plus qu'à signer, — et qui donnait pleine satisfaction aux demandes du comité, en s'appuyant sur toutes les raisons que lui-même et le comité avaient mainte fois exposées au ministre. La Ferté avait poussé la précaution jusqu'à joindre un double de cette lettre qu'Amelot garderait comme minute après l'avoir signée, et il l'engageait enfin à en faire remettre une copie à Sacchini *pour*

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 638. Séance du comité du 29 janvier 1782.

qu'on vît bien que cette décision avait été prise au grand jour[1].

Le lendemain, La Ferté recevait la lettre du ministre, ou plutôt sa propre lettre signée du ministre. Cette pièce est un chef-d'œuvre d'hypocrisie. Voici ce que La Ferté s'y écrivait à lui-même, au nom du ministre : « D'après les nouvelles représentations du comité, monsieur, et l'état détaillé des dépenses considérables que l'opéra de M. Sacchini occasionnerait à l'administration en mettant cet ouvrage à la fin de l'année, et plus encore d'après le désir de beaucoup de personnes qui s'intéressent à la gloire et à la réputation acquise de cet auteur, qui désirent des changements dans son ouvrage; je crois que c'est un service essentiel à lui rendre que d'en remettre la mise à l'ouverture du théâtre, après Pâques. » Puis venaient toutes les raisons de commande : ce retard donnerait à l'auteur le temps de revoir ses paroles et au musicien le loisir de soigner davantage son récitatif, ses airs de ballet, et aussi de disposer le rôle pour la voix de Larrivée, etc... Enfin, le ministre terminait en affirmant que son intention était « que l'administration n'épargnât rien pour mettre cet ouvrage à la satisfaction du public, tant du côté des décorations que des habits, que l'on aura le temps de faire alors avec soin[2]. »

Morel triomphait : La Ferté et le comité avaient bien servi sa vengeance. Mais à peine La Ferté

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 638.
2. *Ibid.*

avait-il eu le temps de mander au comité cet heureux résultat, qu'il recevait du ministre ce billet, daté de Versailles, 2 février : « Je ne perds pas un instant, monsieur, de vous faire passer la très-longue lettre que je viens de recevoir de M. Sacchini, à laquelle je vous prie de me mettre en état de faire une réponse très-forte et très-décisive ; ce que je crois facile ; vous connaissez, monsieur, tous mes sentiments[1]. » C'était un coup terrible qui frappait Morel et ses alliés. Le ton seul de la réponse que La Ferté fit à Amelot, le jour même, montre combien il était humilié et furieux de cet échec.

Monseigneur, il est dix heures, je sors du comité, rue Saint-Nicaise, où je me suis rendu après le concert spirituel, ayant voulu y rassembler tout le monde, MM. Gossec, Rey, la Suze, le Gros étant obligés d'être au concert ; j'y ai fait part de la lettre des amis de M. Sacchini et qu'il n'a fait que signer : il y a eu beaucoup de rumeur, à ce que l'on m'a dit au concert, sur le retard de cet ouvrage, et probablement le bailli a excité les plaintes de tous les amateurs forcenés des auteurs italiens ; mais j'ai vu plusieurs personnes plus sensées qui se sont trouvées du même avis que le comité, qui est que : dès que M. Sacchini insiste à ce que son opéra soit donné dans l'état où il est, qu'il faut y consentir ; et voilà sur quoi toutes les opinions se sont fondées et réunies, c'est : 1° que la cabale ne manqueroit pas de faire tomber tout ce que l'Opéra pourroit donner et remettre d'ici à Pasques, et entre autres *Thésée*, ce qui feroit encore plus de mal à la recette

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

que la dépense même à faire pour M. Sacchini; 2° qu'il est peut-être intéressant pour l'Opéra même que cet auteur soit jugé tel qu'il est, afin de ne pas courir le risque d'autres ouvrages de sa part, payés fort cher, si celui-ci est très-mauvais[1]....

Après avoir lancé cette perfide insinuation, La Ferté, qui était trop bon courtisan pour résister plus longtemps, propose au ministre de monter immédiatement *Renaud,* mais d'en reporter la dépense sur l'année suivante. Puis il lui conseille de ne pas répondre à la lettre ridicule de Sacchini, mais de charger le comité de dire au musicien « que sa persistance à trouver bien son ouvrage dans sa forme primitive décidait le ministre à le faire jouer tel quel et sans faire aucun des changements que les gens de goût avaient jugés utiles pour le succès[2]. » Le surlendemain, 4 février, La Ferté reçut du ministre une lettre décisive :

Je vous prie, monsieur, de prévenir le comité que, sur les nouvelles représentations que m'a faites M. Sacchini, pour la plus prompte mise au théâtre de son ouvrage, et lequel pense que, nonobstant les observations que j'ai faites et qui n'étaient qu'une suite de l'intérêt que je prends à ses succès, cet opéra doit être représenté tel qu'il est, qu'alors je consens qu'il soit donné. En conséquence, il faut engager le comité à y apporter tous les soins pour que M. Sacchini

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 638.
2. *Ibid.*

puisse jouir le plus promptement possible de ses travaux[1]....

On devine aisément ce qui s'était passé dans l'intervalle : un mot de la reine avait fait comprendre à Amelot qu'il avait eu tort de céder aux observations du comité, et la brièveté de ses ordres indique combien il souffrait d'avoir encouru, ne fût-ce qu'un instant, la défaveur royale. Cette fois, il n'y avait plus à user de faux-fuyants : *Renaud* devait être joué dans le plus bref délai. On pressa tant qu'on put les répétitions, et l'on pensait pouvoir donner la représentation le mardi 25 février, quand La Ferté reçut une lettre de Campan lui mandant que la reine désirait qu'elle fût remise au vendredi. Force fut d'obéir, bien que ce retard fît perdre une recette considérable au théâtre ; mais comme la reine ne voulait pas qu'on sût qu'elle-même avait demandé ce délai, il fut convenu entre le ministre, Campan et La Ferté, que Sacchini feindrait d'être mécontent des répétitions et en réclamerait une supplémentaire pour le mercredi, de façon que ce retard ne fît pas trop crier[2].

Voici la lettre résignée que le ministre adressait à La Ferté pour lui signifier les volontés de la reine :

M. Campan étoit chez moi, monsieur, au moment où j'ai reçu votre lettre et d'après ce qu'il m'a dit, il

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 638. Cinq lettres d'Amelot, de Campan et de La Ferté (20 et 21 février 1783).

n'y a pas à hésiter de remettre la première représentation de l'opéra de Sachiny à vendredi, toutes considérations doivent céder et encore faut-il nous résoudre à prendre sur nous toutes les plaintes que ce changement occasionnera, vous imaginez bien aussi que je compte pour rien le dérangement de mon concert. Je joins ici une lettre ostensible pour les ordres que je vous prie de donner en conséquence.

J'ai l'honneur d'être avec un sincère attachement, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

AMELOT.

Je vous prie de prévenir M. Rey que mon concert n'aura pas lieu mercredi[1].

La première représentation eut lieu le vendredi 28 février 1783. On imagine quel concours de monde avait attiré l'apparition d'un ouvrage qui avait fait tant de bruit avant sa naissance : tous ces conflits, dont il avait bien transpiré quelque chose dans le public, avaient singulièrement excité l'impatience des amateurs et leur désir de juger enfin le musicien étranger. La reine avait tenu à assister au début de son protégé. La représentation marcha assez mal, et le public, gardant une prudente réserve, applaudit par instants, mais sans grand enthousiasme : les esprits restèrent froids ; on discutait, on n'admirait pas.

Ouvrons les journaux du temps. Le *Journal de*

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

Paris est assez favorable au musicien : « On a remarqué dans l'ensemble une variété toujours nécessaire dans la musique dramatique, et que l'on n'obtient que difficilement. Les deux duos entre Armide et Renaud ont paru d'un chant plein d'expression. Le morceau où Armide et Hidraot évoquent les Furies a paru faible et d'un style peu propre au sujet; mais les chœurs ont, pour la plupart, beaucoup d'effet. On a surtout applaudi avec transport celui du serment et celui des démons qui se refusent au désir d'Armide. Le monologue d'Armide, *Barbare Amour*, a produit le plus grand enthousiasme... Quel que soit, au surplus, le succès de ce premier ouvrage, le public paraît attendre beaucoup de ce compositeur, les beautés lui appartiennent, et les fautes légères qu'on a pu y remarquer disparaîtront, lorsque l'expérience lui aura appris et le génie de la langue et ce qu'exigent chez nous les convenances théâtrales. »

Il était bien difficile de se prononcer sur des données aussi incomplètes, après une représentation imparfaite. Cela n'empêcha pas gluckistes et piccinnistes de formuler tout net leur jugement : les uns assuraient que l'auteur n'avait pas assez de force ; les autres, qu'il manquait de grâce. « Cela est beau, disaient les gluckistes; mais ce n'est pas l'originalité du maître. » — A quoi les partisans de Piccinni ripostaient : « Voilà comme en France nous avons l'art d'éjointer les ailes du génie ». Grimm, qui s'était enrôlé dans le camp piccinniste sans trop savoir pourquoi, ne ménage pas les critiques au

débutant et lui reproche de ne s'être pas livré à la pente naturelle de son génie, d'avoir trop cherché à faire de beaux chœurs, d'avoir trop chargé son récitatif de notes inimaginables (on lui reprochait généralement le contraire); en un mot, d'avoir *gluckiné* tant qu'il avait pu. Tout le monde lui reconnaissait de la délicatesse, de la noblesse, de la facilité, mais avec force restrictions. Les connaisseurs, qui n'étaient engagés dans aucun parti, le louaient de n'avoir pas les saccades, les cris, les déchirements de Gluck, d'être à la fois « plus doux, plus agréable que le musicien allemand, d'être aussi pur et aussi mélodieux que Piccinni, avec plus d'énergie, et sans être jamais monotone et soporatif comme lui ».

L'interprétation, bien que confiée aux premiers chanteurs de la troupe, était assez médiocre d'ensemble. Legros faisait briller sa voix fraîche et sonore, mais manquait d'élégance et de sensibilité dans le rôle de Renaud, qu'il céda à Lainez après la quatrième représentation. A défaut de Larrivée, Laïs prit le rôle d'Hidraot et s'y fit applaudir, ainsi que Chéron dans Adraste. Mlle Maillard jouait Antiope, et Mlle Joinville, Mélisse; les rôles secondaires étaient remplis par Moreau, Dufrenaye, Mlles Chateauvieux, Gavaudan cadette et Lebœuf, la propre fille du librettiste. Tout le poids de la pièce portait sur Mlle Levasseur, qui se montrait tragédienne remarquable, mais cantatrice insuffisante dans le rôle d'Armide, où il lui fallait presque continuellement

forcer sa voix fatiguée. L'insuccès ne tarda pas à s'accuser : « M. Sacchini a touché hier ses 10,000 l. ; le public a vu son ouvrage hier très-froidement, » écrit La Ferté au ministre, le 8 mars, en accentuant exprès l'antithèse[1].

Dès le premier soir, on avait jugé que Mme Saint-Huberty tiendrait bien mieux le rôle d'Armide et qu'elle le chanterait avec plus d'onction et moins d'effort. Quand Mlle Levasseur l'eut joué trois fois, on se décida à la remplacer, mais il fallut bien des démarches pour obtenir de la Saint-Huberty, qui, pourtant, ne faisait alors que de débuter, qu'elle consentît à jouer ce rôle en double; et la lettre suivante, que M. de la Ferté écrit au ministre le 9 mars, indique à quelle ruse on dut avoir recours pour décider la cantatrice à ce sacrifice qui devait l'élever au premier rang.

Monseigneur, je viéns d'apprendre que l'on ne donnoit pas aujourd'hui *Renaud*; l'on assure que mademoiselle Levasseur, vû le peu de satisfaction que le public lui a marqué, a renoncé à son rôle; il est fâcheux que madame Saint-Huberti s'obstine à ne pas vouloir jouer ce rôle, auquel elle auroit dû se tenir prête suivant les règlements; on assure cependant qu'elle le scai, elle l'a répété, et va en ville en chanter différens morceaux. Je vois avec chagrin que cet opéra sera une fausse mise pour l'Académie; il y a lieu de croire que mademoiselle Levasseur va demander son congé, et que madame Saint-Huberti alors n'en fera que plus la difficile; il me sembleroit, monseigneur, que, puisqu'elle doit

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 638.

aller demain à votre concert, ce seroit l'occasion, après que vous lui auriez parlé en particulier, *avant le concert*, si vous voyez qu'elle ne vous fasse pas une réponse satisfaisante, de donner le mot à quelques dames et messieurs pour, après qu'elle aura chanté, saisir le moment où on l'applaudira, et que tout le monde lui parle de l'opéra pour l'année prochaine ; alors vous diriez que vous avez fait tout ce que vous avez pû pour l'engager à rester ; tout le monde, de concert avec vous, la blâmeroit alors, et au moins cette petite explication publique prouveroit que madame Saint-Huberti en impose quand elle répand partout qu'elle quitte parce que l'on ne veut pas la payer[1].

Enfin Mme Saint-Huberty accepta de remplacer Mlle Levasseur. Elle eut à peine huit jours pour apprendre le rôle, et, le vendredi 14 mars, la quatrième représentation eut lieu avec la nouvelle Armide. La reine n'avait pas manqué de se rendre à cette solennité : c'était une nouvelle apparition de l'ouvrage auquel ce simple changement de chanteuse donna un relief étonnant. L'actrice s'acquitta à merveille de ce rôle, qui demandait une rare intelligence dramatique, une voix exercée et beaucoup d'art dans le chant. L'ouvrage était perdu et l'auteur sacrifié si Mme Saint-Huberty n'avait, par la puissance de son génie, relevé les rares beautés de cet opéra[2]. Du même coup

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 638.

2. *Renaud* fut repris pour la dernière fois, en novembre 1815, et n'eut alors que trois représentations. La première, donnée au profit de la Caisse des pensions de retraite, pro-

elle sauva Sacchini et empêcha l'administration de commettre une nouvelle injustice, car l'échec de *Renaud*, en donnant raison aux détracteurs de Sacchini, aurait, à coup sûr, fait rompre son traité. La musique eût perdu, à l'abstention de madame Saint-Huberty, deux de ses chefs-d'œuvre dramatiques : *Dardanus* et *Œdipe*.

Sacchini avait eu le tort, en donnant cet ouvrage, de s'attaquer au souvenir non encore éteint de l'*Armide* de Lulli, et de paraître vouloir entrer en lutte avec Gluck, qui venait de produire son immortel chef-d'œuvre, le plus admirable peut-être des cinq qu'il légua à la France. Ces rapprochements avaient beaucoup contribué à faire froidement accueillir l'opéra de *Renaud*. Cette partition renferme pourtant de grandes beautés; et si le ton uniforme du style, la majestueuse régularité des périodes, une orchestration fort simple, n'étaient pas de nature à soutenir l'intérêt à la scène, il n'en est pas moins vrai que mainte page méritait d'échapper à l'oubli. L'air d'Adraste respire une ardente jalousie, une vaine révolte contre le souverain ascendant d'Armide; l'air de Renaud : *Déjà la trompette guerrière*, est devenu commun de rhythme et d'accompagnement, mais la phrase incidente : *Et vous, compagnons de ma gloire*, est restée très-large et

duisit 8,006 fr. 80 c.; les deux autres réunies, 4,120 fr. 20 c. Ces trois représentations, ajoutées aux cent cinquante-six précédentes, donnent un total de cent cinquante-neuf. (*Registres des Archives de l'Opéra.*)

très-pathétique. Le serment des ennemis de Renaud débute par une phrase grandiose, puis leur fureur éclate en de terribles imprécations. Le second acte ouvre par un délicieux quatuor de femmes : *Vous triomphez, belle princesse,* précédant le grand duo de Renaud et d'Armide, où se trouvent les deux mélodies si expressives de l'enchanteresse, reproches amers de l'amante éplorée au héros qui l'a trahie, puis le gracieux andante à deux voix : *Qu'un regard de l'objet qu'on aime,* et enfin l'allegro plein de passion et de désespoir. A ce beau duo succède un air délicieux d'Armide : *Barbare Amour, tyran des cœurs,* une véritable inspiration de génie. La fin de l'opéra offre encore coup sur coup trois morceaux très-remarquables, d'abord la plainte désespérée d'Armide : *Et comment veux-tu que je vive?* puis l'amoureuse supplique de Renaud : *Renoncez à votre haine,* et enfin le trio final, conçu dans un style trop concertant, mais où les exclamations des deux amants sont rendues avec chaleur. Et dire que la haine d'un Morel, trop bien servie par le mauvais vouloir des artistes, aurait pu empêcher d'éclore cette belle partition d'un si heureux augure pour l'avenir du musicien nouveau venu [1] !

1. L'opéra de *Péronne sauvée,* de Billardon, Sauvigny et Dezède, fut joué le 27 mai, juste trois mois après *Renaud.* L'héroïsme de Marie Fouré, qui se mit à la tête des habitants de Péronne pour repousser les assiégeants, fait l'objet de cette pièce patriotique. Elle tomba tout à plat : on n'applaudit guère que deux chœurs. « C'est un opéra de *laitues,*

Le succès final de *Renaud* parut un instant donner raison aux espérances que Piccinni avait formées de voir Sacchini lui venir en aide pour terrasser le parti allemand; mais les gluckistes étaient trop habiles pour ne pas chercher dans la réussite même de Sacchini un moyen de battre en brèche Piccinni. Gluck avait quitté la France en octobre 1779, plus irrité du froid accueil fait à *Écho et Narcisse* que reconnaissant des grands triomphes d'*Armide*, d'*Orphée*, d'*Alceste* et des deux *Iphigénies*. Il s'était fixé à Vienne et assistait de là, spectateur désintéressé, à la lutte musicale que ses partisans soutenaient contre son rival. Pour lui, il avait entièrement renoncé au travail; du reste, sa santé allait s'affaiblissant de jour en jour, et des attaques répétées d'apoplexie l'avaient mis sur ses gardes. Tout espoir était perdu pour ses tenants de le voir créer quelque nouvel opéra, et Piccinni menaçait d'écra-

dit un plaisant, il n'en faut conserver que les *cœurs*. » — Le surlendemain, le ministre adressait à M. de la Ferté une lettre qui débutait ainsi : « C'est un cri général, monsieur, contre l'opéra de *Péronne sauvée;* vous avez été témoin vous-même, ce matin, du mécontentement que le roi a témoigné de ce que les sujets de son Académie de musique avoient accepté un ouvrage aussi mauvais et pour la musique et pour les paroles, et dont la mise en scène étoit aussi dispendieuse. Vous pouvés vous rappeler ce que j'en ai toujours pensé et combien j'étois peu disposé à y consentir, vous scavés combien vous et moi avons été pressés de toutes façons pour hâter sa représentation par préférence à tout : je promets bien de ne plus avoir pareille complaisance et de m'en rapporter, d'ors en avant, à des personnes d'un jugement plus assuré. » (Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.)

ser le parti adverse avec son opéra de *Didon*. Il fallait se hâter d'opposer au maître italien quelque antagoniste redoutable. Où le découvrir? Ce n'était pas, à coup sûr, parmi les compositeurs nationaux. Sacchini se trouvait là à point : le succès de *Renaud* attirait sur lui l'attention publique. On le circonvint; son esprit faible, plus susceptible que jaloux, se laissa facilement persuader que son compatriote, l'ami de sa jeunesse, celui même qui l'avait retenu en France, était envieux de ses succès et cherchait à les rabaisser : dès lors, il s'éloigna de Piccinni. Cette rupture donna naissance à un troisième parti musical, celui des sacchinistes, sorte de gluckistes mitigés, lesquels, comme dit spirituellement Grimm, n'appartenaient vraiment à cette secte que par leur jalousie contre Piccinni. Par son irrésolution et sa faiblesse, Sacchini n'arriva qu'à se mettre à dos l'un et l'autre parti sans pouvoir agréer à aucun; et au jour de la lutte, il eut les deux contre lui.

III

CHIMÈNE

Le moment approchait où Piccinni et Sacchini allaient se trouver en rivalité ouverte. La cour s'étant installée à Fontainebleau durant l'automne de 1783, l'Opéra et la Comédie-Italienne durent, comme d'habitude, y aller représenter les ouvrages nouveaux destinés à être joués à Paris dans le courant de l'hiver. Le programme arrêté par le ministre comprenait trois partitions de Piccinni, ses opéras de *Didon* et d'*Endymion*, et son opéra-comique du *Dormeur éveillé*, puis *la Caravane du Caire* de Grétry et *le Cid* de Sacchini. Deux de ces ouvrages primaient tous les autres : *Didon* et *le Cid*. C'était une sorte de tournoi musical engagé entre les deux élèves de Durante; pour que les chances fussent égales, la grande tragédienne lyrique, Mme Saint-Huberty, devait jouer dans les deux pièces le principal rôle : ici Didon, là Chimène. Le 16 novembre, l'opéra de Piccinni fut représenté devant la cour avec un succès d'enthousiasme : dès le premier soir, *Didon* fut proclamée le chef-d'œuvre du maître. La postérité a con-

firmé ce jugement, et les véritables amateurs qui n'ont pas dédaigné d'étudier les ouvrages de Piccinni, n'hésitent pas à reconnaître qu'il y a dans sa *Didon* des pages qui sont absolument à la hauteur de Gluck.

Le surlendemain, 18 novembre, devait avoir lieu la représentation de *Chimène*. Ce jour-là même, Mme Saint-Huberty, qui venait de triompher dans Didon, adressait à un ami une lettre où elle loue chaudement l'ouvrage de Sacchini. Ce devait être une bien grande artiste que celle qu'un tel succès ne rendait pas exclusive, qui s'éprenait du beau partout où elle le rencontrait et de quelque nom qu'il fût signé : Gluck, Piccinni ou Sacchini. « On donne aujourd'hui *le Cid* de Sacchini, dit-elle. C'est une musique enchanteresse. Vous qui la cultivez et qui l'aimez, vous allez achever de devenir fou (de la musique, s'entend). J'y joue ce soir... Je répondrais presque que Chimène fera aussi grand plaisir (que *Didon*). Le poëme n'est pas aussi intéressant, vu que la chevalerie française n'est pas à grand degré d'enthousiasme; mais la musique est délicieuse en général. »

Mme Saint-Huberty jugeait bien l'œuvre en elle-même, mais elle se trompait sur l'issue de la soirée. L'opéra de Sacchini subit le contre-coup des exagérations que ses admirateurs avaient répandues à l'avance : on rendit bien justice au grand talent du compositeur, à ses inspirations élevées et parfois dignes de Corneille, mais on réserva toutes les

couronnes pour *Didon*. Bien qu'il eût été arrêté dans le programme des fêtes que chacun des deux opéras serait joué à deux reprises, celui de Sacchini n'eut qu'une représentation, tandis que celui de Piccinni excitait à chaque audition de plus vifs transports. Le roi lui-même, qui n'était pourtant pas mélomane, voulut entendre *Didon* une troisième fois. « Cet opéra, disait-il, me fait l'effet d'une belle tragédie. » L'impression générale peut se résumer dans cette phrase sèche de Laharpe : « Toutes les nouveautés de Fontainebleau, tant des Italiens que de l'Opéra, ont tombé jusqu'ici, excepté *Didon*, qui a eu un très-grand succès. »

Le comte de Ségur proclame aussi ce résultat dans ses *Mémoires*, en ajoutant avec philosophie : « En ce genre, comme en d'autres, Paris ne ratifia pas toujours les jugements de la cour. » Le fait est que, sans moins admirer *Didon*, les amateurs parisiens apprécieront davantage *Chimène*, et accorderont de justes applaudissements au nouvel ouvrage de Sacchini. Ces représentations de Fontainebleau n'avaient pas été sans profit pour les artistes et pour les auteurs. Les moindres sujets avaient reçu des gratifications proportionnées à leurs talents. Mme Saint-Huberty, Mlle Maillard, Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, avaient obtenu des pensions; enfin Piccinni et Sacchini avaient été présentés au roi, et comme on venait d'accorder une pension de 6,000 livres au premier, on en attribua une égale au second : Sacchini avait eu de plus que son émule le précieux

honneur d'être présenté au roi par la reine elle-même.

L'apparition de *Chimène* à l'Opéra fut retardée par un accident bizarre que les ennemis de l'auteur surent mettre à profit. Le froid fut tellement vif à la fin de décembre 1783, que les peintres ne pouvaient travailler, les couleurs et les pinceaux gelant aussitôt qu'on voulait s'en servir[1]. Ce prétexte fut mis en avant par le comité, mais Sacchini, qui était toujours à court d'argent et dont l'esprit, justement mis en défiance, croyait voir partout des embûches et des envieux, s'insurgeait contre ces retards, accusant bien moins les éléments que les hauts bonnets de l'Opéra. De son côté, La Ferté écrivait, le 30 décembre, à Camoyn, secrétaire du baron de Breteuil, qui avait remplacé Amelot au ministère de la maison du roi : « Il y a lieu de croire que c'est M. Sacchini qui presse la mise en scène de son ouvrage pour jouir des honoraires qui y sont attachés, car je sais qu'il est fort pressé d'argent et fort importuné par ses créanciers[2] ».

La température s'adoucit enfin et les travaux reprirent : la première représentation fut donnée le lundi 9 février 1784. La distribution des rôles était la même qu'à la cour et comprenait les meilleurs artistes de l'Opéra : Mme Saint-Huberty jouait Chimène; Lainez, Rodrigue; Laïs, le roi; Chéron, don Diègue ; Rousseau, don Sanche ; sans parler des

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 626.
2. *Ibid.*

rôles accessoires tenus par Moreau, Dufrenaye, Martin, Chardini et les sœurs Gavaudan. La pièce paraissait lancée et les auteurs se croyaient enfin au bout de leurs peines, lorsqu'une indisposition sérieuse de Mme Saint-Huberty fit reculer de quinze jours la troisième représentation. M. de la Ferté écrivait à ce propos au ministre le 24 février : « Mme Saint-Huberti a fait espérer qu'elle reprendroit enfin son rôle vendredi; on dit que l'intention de la reine est de venir ce jour-là à l'Opéra [1]. » Reine et cantatrice furent de parole, et la pièce reprit son cours régulier le vendredi 27, sans que cette interruption nuisît sensiblement au succès de l'ouvrage. M. de la Ferté exprimait, dans la lettre citée ci-dessus, l'espoir que « *Chimène* irait jusqu'aux vacances de Pâques, époque à laquelle on comptait s'occuper des *Danaïdes*. » Or, *Chimène* alla au delà de ce terme, mais non plus d'une marche très-assurée : au 1er juin, elle arrivait à sa seizième représentation [2].

Voyons un peu comment poëte et musicien s'é-

1. Archives nationales. Ancien régime. O1. 626.

2. *Chimène* comptait cinquante-trois représentations au 1er vendémiaire an XII. Une dernière reprise, faite le 5 avril 1808, obtint quatre représentations, dont les recettes baissèrent très-rapidement. La première (5 avril) avait produit 3,511 fr. 98 c.; la quatrième (15 mai) tomba à 685 fr. 91 c.; les quatre ensemble donnèrent 9,363 fr. 39 c. *Chimène* eut donc en tout, à l'Opéra, cinquante-sept représentations. Laïs et Lainez avaient conservé leurs rôles; Mlle Joséphine Armand jouait Chimène; Dufresne, don Diègue, et Éloy, don Sanche. (*Registres des Archives de l'Opéra.*)

taient inspirés du chef-d'œuvre de Corneille. Guillard avait pris de grandes libertés avec la tragédie, mais il faut reconnaître qu'il n'était pas aisé de traiter ce sujet en opéra. L'action commence au moment où Rodrigue revient on ne sait d'où, après s'être soustrait à la poursuite de Chimène, dont il a tué le père il y a déjà beaux jours. Le temps n'a affaibli ni l'amour, ni la haine de Chimène; le roi vient pour la consoler et se trouve en face d'une femme irritée qui réclame encore vengeance. Les Maures menacent de prendre la ville pendant la nuit. Don Diègue et ses amis courent aux armes; Rodrigue arrive et se met à leur tête. Au début du second acte, le peuple, épouvanté de l'approche des Musulmans, cherche un refuge dans le palais du roi; des chants joyeux se font entendre : c'est Rodrigue qui revient vainqueur. Chimène persiste toujours dans son projet de vengeance; les chevaliers se disputent l'honneur de la défendre en champ clos : elle choisit don Sanche. Le troisième acte suit la tragédie de plus près. Rodrigue veut se laisser terrasser sans combat, lorsque Chimène lui ordonne de vaincre pour obtenir sa main : il tue son rival, et Chimène termine l'opéra par un chant d'allégresse, un peu déplacé dans la bouche d'une jeune personne qui, quelques instants auparavant, pleurait encore la mort de son père.

Le compositeur avait utilisé pour cette partition les principaux morceaux d'*il Gran Cid*, opéra italien chanté d'abord à Rome, en 1764, et rejoué à Londres, en janvier 1773. Le premier acte de

Chimène, de beaucoup supérieur aux suivants, débute par un superbe monologue où l'héroïne implore le pardon de son père pour avoir tant tardé à venger son trépas ; l'allegro : *Je vois dans mon amant l'assassin de mon père!* traduit bien les sentiments de haine et d'amour qu'elle éprouve pour Rodrigue. Celui-ci se livre à son tour à de pareils *concetti* dans un air animé, disant qu'il s'abhorre lui-même sans se repentir d'un juste combat. La scène de reconnaissance des deux amants qui sentent, au premier regard, se réveiller leur passion mal éteinte, amène un beau duo, dont le gracieux andante exprime heureusement les tendres épanchements du retour. Chimène s'étant retirée, Rodrigue exhale sa plainte amoureuse dans une jolie romance, dont la chute n'est pas sans analogie avec celle de l'air d'Ottavio, dans *Don Giovanni.* Il y a encore de beaux élans de fierté, mais trop de redondances poétiques et musicales, dans l'air de don Diègue et dans l'ensemble final où Rodrigue et ses amis jurent de pourfendre les Maures. La conclusion n'est pas inférieure au début de l'opéra. Chimène, se révoltant contre la pensée que Rodrigue puisse être vaincu par don Sanche, exprime avec transport sa confiance en la valeur de son amant. La mélodie que chante le héros résolu à se laisser vaincre sans combat est empreinte d'un profond désespoir ; mais Chimène lui retrace dans un air pathétique la douleur qu'elle éprouverait de s'unir à don Sanche, et quand elle laisse échapper l'aveu de son amour et de son

pardon, Rodrigue lance un superbe cri de joie et de défi.

Malgré ces belles pages, *Chimène* était loin de répondre à l'attente qu'avait fait naître *Renaud :* la ville accueillit bien ce nouvel ouvrage avec faveur, mais en observant qu'il ne marquait pas un progrès réel sur le premier. En pouvait-il être autrement tant que l'auteur ne ferait qu'adapter à des vers français des morceaux italiens ? Cette façon de procéder l'empêchait de donner libre cours à son génie tendre et gracieux, qui devait trouver dans notre drame lyrique un si puissant auxiliaire. En se contentant de combiner des opéras remaniés, Sacchini, bien qu'il en eût, se laissait trop facilement aller à conserver certaines mélodies, certaines tournures qui choquaient le goût des amateurs soucieux avant tout de la vérité de l'expression : par ce mode de travail, il ne pouvait produire que des opéras disparates et sans caractère tranché. Le *Journal de Paris* fit à ce propos une critique fort juste : « Il seroit à désirer que le célèbre compositeur de cet ouvrage ne fût pas retenu chez lui pour cause de maladie et qu'il pût assister aux représentations, il est à présumer qu'il supprimeroit dans plusieurs morceaux des répétitions qui affoiblissent trop l'intérêt : singulièrement dans celui où le père de Rodrigue, pour rendre à son fils sa première vertu, lui observe qu'il lui doit l'honneur et qu'il ne lui a donné que la vie, et celui où Rodrigue persévère, vis-à-vis de Chimène, à ne pas vouloir se défendre contre don Sanche. »

Du reste, les jugements que les journaux portèrent alors sur Sacchini sont plus étudiés et mieux déduits que lors de *Renaud*. Le rédacteur du *Mercure*, notamment, dont les attaches gluckistes étaient bien connues, fit sur *Chimène* un excellent article où le blâme et l'éloge sont judicieusement distribués, et qui, aujourd'hui encore, pourrait être d'un grand profit pour maint compositeur français :

Ceux qui croient *que la grande puissance de la musique réside dans les airs*, et qui n'apprécient le mérite d'un opéra que par le plus ou le moins de beaux airs qui s'y trouvent, ne peuvent guère refuser à *Chimène* le premier rang dans ce genre de beauté; nous n'en connaissons aucun où il y ait autant d'airs d'une belle composition, d'un chant agréable, pur et sensible, d'un effet d'harmonie plus piquant et plus neuf. Le premier acte seul en est plein... Si nous considérons la musique de *Chimène* relativement à l'effet dramatique, nous y trouverons beaucoup à désirer. M. Sacchini a bien senti qu'il ne devoit pas se livrer, dans la musique vraiment théâtrale, à toutes ces redondances, à ce luxe d'ornemens que les compositeurs italiens se permettent dans leurs airs, où ils ne cherchent que le plaisir de l'oreille, et non ces convenances dramatiques dont leurs opéras n'ont pas besoin. Il s'est permis peu de ritournelles et les a fait courtes; mais tel est l'empire de l'habitude qu'il n'a pu éviter d'en donner encore à des morceaux qui n'en comportoient pas; telle est celle qui précède le récit du hérault au deuxième acte, et qui, en suspendant le récit sans nécessité, refroidit la scène. Quoiqu'on voie bien qu'il s'est interdit souvent les répétitions

gratuites des premières parties d'un air ; ces *rabâchages* fastidieux d'une même phrase ; ces formules parasites dans les finales des airs, que prodiguent les compositeurs italiens; il a pu s'apercevoir aux représentations que l'effet de plusieurs morceaux charmans étoit affoibli et même détruit par quelques-unes de ces inutiles répétitions... Il peut juger, par le beau mouvement de Rodrigue, au troisième acte, lorsqu'animé par un mot de Chimène, il défie ses rivaux, qu'une simple phrase de récitatif, lorsqu'elle tient à une situation intéressante et qu'elle est rendue avec un sentiment vrai, peut avoir au théâtre un effet fort supérieur à celui du plus bel air, lorsqu'il est déplacé, ou qu'il n'a pas l'expression ou le mouvement convenable.

Cet article non signé doit être de Levacher de Charnois, qui avait remplacé Laharpe au *Mercure* comme critique dramatique depuis quatre ou cinq ans ; mais Levacher aurait pris conseil de Suard, chargé, au même journal, de la littérature, des sciences et des arts, que cela n'aurait rien d'étonnant. On croirait lire ici un article du fervent défenseur de la cause gluckiste, et les idées émises valent presque une signature.

IV

DARDANUS

Sacchini n'avait rempli qu'aux deux tiers l'engagement qui le liait à l'Académie de musique par les deux ouvrages de *Renaud* et de *Chimène*, et il en devait écrire un troisième pour être entièrement quitte des obligations consenties par lui. Il voulut, cette fois, créer une œuvre absolument originale. Il pensait avoir assez pénétré notre génie dramatique, avoir assez développé son talent à l'école de Gluck et de Piccinni pour pouvoir, à son tour, affirmer sa puissance par quelque création qui fût l'expression la plus complète de son génie. Il s'adressa, pour avoir un bon poëme, à son collaborateur ordinaire, Guillard, qui lui proposa de reprendre en sous-œuvre un des opéras les plus renommés du commencement du siècle et de l'accommoder au goût littéraire et musical du jour : il s'agissait du *Dardanus*, de La Bruère, qui est resté, avec *Castor et Pollux*, le plus beau titre de gloire de Rameau. Ce sujet séduisit Sacchini par la diversité d'accents et de couleurs qu'il exigeait : chants d'amour, chants de guerre, apparitions fantastiques, tels étaient les

principaux éléments qu'un musicien rencontrait dans ce poëme, assez médiocre en somme, mais d'un genre très-goûté à cette époque.

Sacchini se mit au travail avec ardeur, mais les difficultés sans fin que Guillard rencontrait dans l'arrangement du livret entravèrent bientôt son élan. La tragédie de La Bruère offrait bien quelques situations ingénieuses, mais la révolution que Gluck et Piccinni avaient opérée dans le goût du public faisait paraître ce poëme, jadis si admiré, bien froid et bien languissant : l'intérêt était encore affaibli par l'invraisemblance des événements et par l'introduction d'une scène de magie, qui paraissait d'autant plus longue et ennuyeuse qu'elle n'influait en rien sur la marche de l'action. Guillard essaya donc de renforcer ce poëme en le resserrant, mais il avait compté sans les partisans de l'ancien genre, qui crièrent au sacrilége et prétendirent que ces retranchements détruisaient tout l'intérêt de la pièce : ils firent si bien, qu'ils obtinrent la restitution d'un quatrième acte dont la longue et froide inutilité devait singulièrement fatiguer l'attention du spectateur. Du reste, la critique ne sut aucun gré à l'auteur d'avoir réuni ces deux actes en un, alors qu'il aurait voulu en couper un entier; elle lui reprocha, au contraire, d'avoir bâti ainsi un acte d'une longueur démesurée et chargé d'incidents qui lassaient l'esprit, bien loin de faire paraître l'action plus vive et plus rapide.

Les embarras qui naissaient à chaque instant sous les pas des deux auteurs servaient trop bien le

comité de l'Opéra dans son opposition sourde contre Sacchini, pour qu'on pût croire qu'il ne les suscitait pas lui-même, tout en prenant l'air fort peiné de ces accidents. Venait-on à réclamer contre ces retards sans fin, les bons apôtres avaient toujours en réserve quelque excellente raison pour se disculper et pour rendre les auteurs responsables des lenteurs dont ils souffraient. La reine, ayant hâte de connaître le nouvel opéra de Sacchini, le fait exécuter sur le théâtre de Trianon le samedi 18 septembre 1784[1]; le comité trouve aussitôt là prétexte à un retard de plusieurs jours, et dit, dans son rapport du 20 septembre : « Il a été aussi convenu que le comité s'assembleroit extraordinairement vendredi prochain avec les auteurs de *Dardanus,* pour y faire les changements qui auront été jugés nécessaires d'après la représentation qui s'est faite de cet ouvrage à Trianon, les travaux pour en accélérer la mise au théâtre de Paris seront en même temps ordonnés et le devis des dépenses à faire sera mis sous les yeux du ministre[2]. »

1. *Journal manuscrit de Louis XVI,* conservé aux Archives nationales, dans l'Armoire de fer.

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632. — On rencontre parfois de singuliers détails dans la correspondance du ministre et du surintendant des Menus : d'administrative, elle devient culinaire. C'est ainsi que, dans sa lettre à La Ferté, du 7 novembre 1784, après lui avoir dit qu'il a expédié à l'intendant de Lyon l'ordre de début concernant le sieur Saint-Aubin, que Mme Saint-Huberty voulait fixer auprès d'elle, le baron de Breteuil, changeant subitement d'objet, ajoute : « Vous verrez, par la note jointe au

Le ministre approuve d'abord simplement cette proposition, mais il se ravise, le 11 octobre, sans que le comité lui en ait reparlé, et ajoute de sa main cette note sèche : « Je désire que *Dardanus* soit joué au plus tard mardy 26 de ce mois[1]. » Il est à croire que, dans l'intervalle, la reine s'était plainte au ministre du retard qu'on mettait à représenter l'opéra qu'elle attendait avec impatience. Mais le comité avait son excuse toute prête, et il répondait hypocritement par l'organe de son secrétaire : « La mise de *Dardanus* ne dépend pas du comité, les auteurs y ont fait des changements considérables. M. Sacchini a beaucoup de musique à faire ; lorsqu'elle sera prête, on ne perdra pas une minute, mais je prévois que cet ouvrage ne sera pas au théâtre avant la Saint-Martin ; on tâchera, d'ici à ce temps, de soutenir les recettes avec les opéras qui sont au courrant[2]. »

Il y eut encore un retard de vingt jours sur cette

mémoire de monsieur votre frère, que je vous renvoie, que la translation de la brigade d'Argenteuil a été décidée pour Franconville. J'aurois bien désiré qu'il n'y eût point eu d'obstacle à la placer à Sannois. J'aurois été très-aise de faire en cela quelque chose qui vous eût été agréable. Je donnerai ordre à mon maître d'hôtel de passer chez vous pour faire choix des différents essais de vin de Champagne que vous voulez bien me procurer. Recevez mes remercîments de cette marque de votre attention ainsi que des pots de moutarde que vous m'avez envoyés. Je m'adresserois avec confiance à votre amitié pour m'en procurer, si j'en avois besoin par la suite. » (Archives nationales. Ancien régime. O[1], 634.)

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

2. *Ibid.*

date probable et la représentation n'eut lieu que le mardi 30 novembre. La reine avait annoncé l'intention de venir coucher aux Tuileries pour pouvoir assister à cette solennité, mais le roi l'en détourna et lui représenta qu'il était convenable qu'elle ne parût pas dans une fête publique au moment où tout faisait prévoir une rupture prochaine avec l'empereur, son frère. En revanche, Monsieur et le comte d'Artois, qu'on annonçait « comme voulant aller à l'armée et donner l'exemple à la nation, » ne manquèrent pas de se rendre à l'Opéra pour recevoir les applaudissements dus à leur courage. Une sorte de fatalité semblait peser sur Sacchini et l'empêcher d'entendre les premières représentations de ses opéras, Cette fois encore, comme lors de *Chimène*, il était cloué au lit par une violente attaque de goutte. Le spectacle marcha d'ailleurs assez mal. Mlle Maillard, qui avait chanté et joué supérieurement aux répétitions, fut très-médiocre dans le rôle d'Iphise. Le bruit s'était répandu que Mme Saint-Huberty, jalouse de ses brillants débuts, avait monté contre elle une cabale et cette crainte suffit à troubler Mlle Maillard et à lui faire manquer tout son rôle : elle reprit courage le second soir et déploya beaucoup de chaleur, de tendresse et de passion. Lainez, Larrivée, Laïs et Chéron étaient aussi remarquables dans Dardanus, Teucer, Anténor et Isménor, et les coryphées, Moreau, Dufresnay, Mlles Girardin, Aurore, Joséphine, jouaient les officiers et les confidentes. Pour surcroît de malheur, Larrivée tomba malade, et si grande

hâte qu'on mît à apprendre le rôle de Teucer, la troisième représentation ne put avoir lieu que quinze jours après la première. Le succès était décidément enrayé; la pièce se traîna languissamment jusqu'à la fin de décembre, puis disparut de l'affiche : elle n'avait été jouée que six fois.

Du reste, le nouvel opéra était condamné dès le premier soir : le public l'avait bien écouté avec la déférence due à un auteur d'un mérite reconnu, et il l'avait accueilli avec une réserve polie, mais l'impression produite était tout à fait défavorable, et gluckistes et piccinnistes se réunirent pour accabler le malheureux musicien. Les premiers le blâmaient d'avoir pris d'autres paroles que Rameau, pour éviter, sans doute, les points de comparaison, tandis que Gluck, pour refaire la musique d'*Armide*, avait respecté les paroles de Quinault afin de lutter corps à corps avec Lulli; ils réprouvaient enfin l'entreprise de Sacchini comme péchant à la fois par défaut et par excès de hardiesse. Les seconds lui reprochaient, au contraire, d'avoir trop imité Rameau, et de s'être contenté d'affaiblir et d'embellir les idées de son devancier. Tous enfin s'accordaient à trouver les récitatifs « négligés » — c'était alors le reproche à la mode, — et lui proposaient pour modèle, qui Gluck, qui Piccinni. Voyez *Armide*, disaient les uns; étudiez *Didon*, criaient les autres. Cependant les gens qui tenaient une plume et qui devaient, dès lors, formuler un jugement par écrit, se trouvaient assez embarrassés et laissaient percer cette incertitude dans des articles ré-

digés avec une judicieuse circonspection, en y compensant le blâme et l'éloge avec un art infini. « Le premier acte a été unanimement applaudi, disent les *Mémoires secrets;* les trois autres n'ont pas eu le même succès; on n'y a trouvé que peu de chant, du froid, de la tristesse presque continue, et les danses seules ont excité de grands battements de mains. » Cette appréciation, habilement balancée, donne une idée exacte de l'attitude indécise et prudente des écrivains à l'égard du nouvel opéra. Le rédacteur du *Mercure* est même assez désorienté pour avouer ingénument qu'en présence du médiocre succès de *Dardanus* à la première représentation, il attendra, pour juger la musique, *d'avoir recueilli les jugements d'un public éclairé.*

Certains morceaux avaient pourtant trouvé grâce au milieu de ce débordement de critiques, et les gens impartiaux accordaient de grands éloges aux airs de Dardanus, « qui parurent d'une mélodie aussi douce que sensible; » aux airs de danse des génies, « d'une grâce neuve et piquante; » à plusieurs chœurs, « d'une harmonie claire et expressive, » et, en première ligne, au « superbe duo entre Anténor et Teucer et au chœur imposant qui suit, » lorsque tous les Grecs jurent, sur les tombeaux des guerriers immolés par Dardanus, de le poursuivre et d'apaiser leurs mânes par son sang. Du reste, non contents d'écraser Sacchini entre ses deux puissants rivaux, les écrivains et amateurs adoptèrent envers lui ce système de critique qu'on croirait propre au caractère français, tant nous

l'avons employé de fois, et qui consiste à battre en brèche un musicien avec ses propres œuvres en déclarant toujours son dernier ouvrage inférieur au précédent. On pourrait citer dix noms à l'appui : rappelons seulement Spontini et Meyerbeer, pour lesquels cette dépréciation systématique a suivi une progression inflexible. Il en fut de même pour Sacchini. Son *Renaud* avait obtenu un grand succès : lorsque *Chimène* parut, chacun déclara que, « malgré l'élégance et la variété des airs qu'il a prodigués dans cette nouvelle composition, M. Sacchini n'a pas paru tenir tout ce qu'on s'était plu à attendre de l'auteur de *Renaud.* » *Dardanus* est-il représenté, soudain *Chimène* remonte dans l'estime publique et l'on proclame que, « cette fois, le maître est inférieur à lui-même aux yeux des moins prévenus, et que ses défenseurs les plus outrés placent cette nouvelle production bien au-dessous des deux premières. » Si Sacchini avait encore vécu lorsqu'on joua son *Œdipe à Colone,* nul doute qu'on n'eût encore sacrifié ce chef-d'œuvre à *Dardanus,* comme on avait sacrifié *Dardanus* à *Chimène* et *Chimène* à *Renaud.*

Les intrigues de coulisse n'avaient pas d'ailleurs été étrangères à cette chute. Depuis deux ans, l'inimitié de Morel contre Sacchini n'avait fait qu'augmenter, et il était plus puissant encore, ayant eu l'honneur de signer le poëme d'opéra de *la Caravane,* écrit par le comte de Provence. Que ne pouvait-il faire, grâce à ce double titre de beau-frère de La Ferté et de collaborateur du frère du

roi[1]? Sitôt qu'il avait une pièce à exhiber, il faisait réserver pour cet ouvrage tous les frais extraordinaires, tout le luxe d'habits, de décors, de ballets dont l'Opéra pouvait disposer, — et il avait toujours une pièce sur l'affiche et une autre en répétition. Elles ne lui coûtaient guère à faire : il les achetait, paraît-il, à vil prix à de pauvres diables, et les faisait représenter sous son nom. Ces ouvrages ne valaient rien; mais comme c'était le seul moyen d'être joué d'une façon présentable, aucun musicien, autre que Sacchini, n'avait osé lui tenir tête, et les plus renommés, Gossec, Méreaux, Philidor, Grétry surtout, avaient accepté ce triste sire comme collaborateur. Une chanson courait les rues, qui faisait justice de cet indigne exploiteur :

Quand on vend si bien du plaisir,
Il faut au moins savoir choisir,
Surtout quand il s'agit des nôtres.
Fournisseur de marchés divers,
Quand vous achèterez vos vers,
Ah! par grâce, achetez-en d'autres.

1. Le pouvoir que Morel exerçait à l'Opéra avait reçu comme une sanction officielle par une lettre du ministre (5 avril 1783) qui le priait d'assister dorénavant aux séances du comité et de prendre une connaissance particulière de tous les points en discussion pour l'aider, lui et M. de la Ferté, *à réformer les abus sans nombre* qui existaient à l'Opéra. (Archives nationales. Ancien régime. O[1], 638.) — Morel accepta avec empressement, et il fut dès lors le véritable directeur de l'Opéra.

Pourtant votre gloire va bien,
Et vos talents, on en convient,
Ont fait des proverbes modernes.
Pour vous on change le dicton :
Cela brille aujourd'hui, dit-on,
Comme un *Morel* dans des *lanternes*.

Mais des chansons ne troublaient pas notre homme, et ne l'empêchaient pas de poursuivre le cours de ses exploits. Il n'avait pas pu arrêter la représentation de *Dardanus*, que la reine voulait absolument voir jouer à Paris, mais il avait pu priver cette pièce de riches accessoires, de belles décorations, et la faire monter de la plus piètre façon. Il avait été fort bien secondé dans cette manœuvre par La Ferté, qui, en adressant au ministre, le 27 septembre, le devis des dépenses à faire pour *Dardanus*, estimait qu'on pourrait utiliser quantité de vieux décors en les retouchant, dépense qu'on évaluait à cinq mille cinq cent quatre-vingts livres[1]. Ainsi fut-il fait. Cette mise en scène pitoyable contribua aussi à faire tomber la pièce. Cependant le double jeu de Morel et de son beau-frère était à demi éventé, et, pour conserver les bonnes grâces de la reine, La Ferté jugea à propos de se faire adresser par ses fidèles du comité une lettre d'une hypocrisie remarquable :

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 626.

3 décembre 1784.

Monsieur,

M. Rey vient de nous causer la douleur la plus vive en nous apprenant que l'on accusoit le comité de faire courir le bruit que vous aviés cherché à nuire à M. Sacchini relativement à *Dardanus;* nous vous sommes trop attachés en général et en particulier pour qu'aucun de nous se soit permis une calomnie de cette nature; nous rendrons au contraire le témoignage le plus authentique des ordres et des recommandations que nous avons reçus de vous pour que les auteurs n'eussent qu'à se louer de nos soins dans la mise de cet ouvrage; nous vous supplions en grâce de ne pas nous soupçonner capables d'avoir tenû aucun propos qui puisse vous compromettre; nous attesterons même que vous vous intéressés trop au bien de notre administration et au succès des ouvrages dont nous sommes chargés pour qu'on puisse vous imputer le désir de nuire à un auteur quelconque.

Nous sommes avec respect, etc.

GARDEL, LAINEZ, REY, DE LA SUZE, LASALLE, JANSEN[1].

On appréciera mieux la fausseté de cette lettre, quand on aura lu la requête que les mêmes membres du comité adressèrent au ministre, à la fin du mois, pour faire retirer *Dardanus* du répertoire. On reconnaît la main de Morel et de La Ferté à ces coups détournés.

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 634.

Monseigneur,

Nous croyons devoir avoir l'honneur de vous rendre compte des recettes, jour par jour, de l'opéra de *Dardanus*. Nous vous supplions, comme elles sont très-éloignées même des recettes que nous faisons avec des ouvrages beaucoup moins nouveaux, de vouloir bien nous honorer de vos ordres sur le parti que nous avons à prendre, surtout dans un moment où les recettes sont d'autant plus intéressantes que cette année, n'ayant que onze mois, aura beaucoup moins de représentations.

Nous sommes, avec respect, monseigneur, vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

De la Suze, Rey, Lainez, Lasalle, Gardel, Jansen.

Produit des six représentations de Dardanus.

Le mardi 30 novembre 1784 . . .	4,216 liv.	» s.
Le vendredi 3 décembre	3,180	»
Le mardi 14.	3,130	18
Le vendredi 17	2,039	8
Le dimanche 19.	2,070	14
Le jeudi 23.	1,134	2
Total. . . .	15,771 liv.	2 s.[1]

Le résultat de cette démarche n'était pas douteux : *Dardanus* fut rayé du répertoire. Bientôt même, ces messieurs du comité arguèrent de là pour refuser de payer intégralement Sacchini, et La Ferté ap-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632. Rapport du 24 décembre 1784.

prouva pleinement cette proposition. Voici ce qu'il écrivait officiellement à ce propos, le 5 janvier 1785 : « Je reçois, monsieur, la lettre de Sacchini adressée au ministre, et que vous m'avez renvoyée. D'après le peu de succès de *Dardanus*, qui, non-seulement n'a rien rapporté, ainsi que vous l'avez vu par les feuilles, mais qui encore a coûté beaucoup à l'Opéra ; indépendamment de la perte que cet ouvrage a occasionnée à ce spectacle, en empêchant qu'on ne mît autre chose, toutes ces raisons, dis-je, me font penser qu'il n'y a que M. le baron qui puisse décider si un ouvrage qui a été sans succès peut être dans le cas de l'abonnement fait avec le sieur Sacchini. Il faut, de plus, observer que cet ouvrage a été commandé par la cour, et que le sieur Sacchini a six mille francs de pension pour travailler aux choses qui lui sont ordonnées. Si, nonobstant ces réflexions, le ministre juge à propos d'ordonner ce payement, alors je dirai au comité de chercher à emprunter cette somme, puisqu'il n'y a pas même, dans ce moment-ci, dans la caisse de l'Opéra de quoi payer le mois des acteurs et le quartier de pension[1]... » Impossible de crier misère d'une façon plus attendrissante.

On conçoit quelle douleur Sacchini éprouva en succombant sous ces basses intrigues. Le chagrin de son insuccès était doublé par la connaissance des manœuvres qui l'avaient accablé. Il résolut alors de

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632. Rapport du 24 décembre 1784.

ne plus travailler pour l'Opéra tant que Morel y exercerait ce pouvoir despotique. Sitôt que la maladie lui permit de sortir, le malheureux musicien s'en fut conter ses malheurs à la reine, qui regrettait bien de n'avoir pu assister à la représentation de *Dardanus*. Elle lui promit de réparer cet échec autant qu'il était en son pouvoir, et décida de faire rejouer cet opéra devant la cour, non plus à Trianon, mais devant l'assistance plus nombreuse de Fontainebleau. Sacchini et Piccinni se retrouvèrent donc en présence aux spectacles de Fontainebleau, à l'automne de 1785, l'un avec *Dardanus*, l'autre avec *Pénélope*. L'opéra de Sacchini souleva des transports d'enthousiasme (il est vrai que, dans l'intervalle, Guillard avait réduit sa pièce en trois actes, comme il avait voulu le faire dès l'origine), tandis que *Pénélope*, très-froidement reçue malgré des beautés de premier ordre, éprouvait un demi-échec, présage d'une chute complète à l'Opéra. C'était la contre-partie exacte de ce qui avait eu lieu, deux ans auparavant, pour *Chimène* et *Didon*. Du reste, les critiques et les connaisseurs de Paris ne voulurent pas démordre de leur premier avis, et s'en allèrent répétant que ce succès de convention était dû entièrement à la protection de la reine. Mais ces attaques passionnées ne pouvaient plus troubler le bonheur de Sacchini : il s'écria même, dans l'excès de sa joie, « qu'il avait fait cet opéra pour la cour, que son suffrage lui suffisait, et qu'il se *moquait* de celui de la ville. »

Sacchini pouvait s'en remettre à la postérité du

soin de casser le jugement de la ville et de confirmer les applaudissements de la cour[1]. *Dardanus* marque en effet un grand progrès sur ses œuvres précédentes : le style en est plus égal, plus pathétique, et l'auteur, en composant toute sa musique d'original, s'est presque entièrement débarrassé de ce faux alliage de banalités et de redondances italiennes qui faisaient tache dans *Renaud* et dans *Chimène*. La première scène renferme deux airs admirables d'Iphise, le premier surtout : *Cesse, cruel amour, de régner sur mon âme!* où se peint la tendresse craintive de l'héroïne. Après le morceau d'Anténor, empreint d'une galanterie guerrière, et où le héros fait des *concetti* sur la gloire, l'amour, les cieux et les yeux de sa maîtresse, arrivent l'invocation de Teucer et d'Anténor, puis le serment des Grecs, deux pages déclarées magnifiques dès l'origine, et qui n'ont rien perdu de leur grandeur. Le chœur de fête : *Par des jeux éclatants*, les airs de danse, la romance de la nymphe, sont aussi fort gracieux,

1. Au 1er vendémiaire an XII, *Dardanus* avait obtenu juste cinquante représentations. La reprise qu'on en fit, le 26 thermidor de cette année, obtint un succès assez marqué pour se prolonger encore pendant cinq ans. Les deux représentations de l'an XII donnèrent ensemble 5,674 fr. 32 c.; les quatre de l'an XIII, 11,831 fr. 04 c.; les deux de 1806, 9,475 fr. 82 c.; sept données en 1807 produisirent 13,971 fr. 86 c.; et trois en 1808, 2,612 fr. 14 c. La dernière représentation eut lieu le 19 juillet 1808. Grâce à cette nouvelle série de dix-huit représentations, *Dardanus* obtint donc en tout, soixante-huit représentations. (*Registres des archives de l'Opéra.*)

et l'appel aux armes termine l'acte d'une façon très-brillante.

Les récits et le premier air d'Isménor n'ont pas grand caractère; mais la romance de Dardanus : *C'est un charme suprême,* est d'une tendresse exquise, et le duo qui suit a de la noblesse et de l'élan. L'évocation d'Isménor et la scène de sorcellerie avec chœur d'esprits infernaux forment la page capitale du second acte. Quelque sombre couleur, quelques bruyantes sonorités qu'il ait mises dans l'appel du magicien, dans la pantomime des démons, dans la menace des esprits d'en bas, Sacchini n'a pu atteindre à la puissance de coloris de son devancier. Le génie âpre et puissant de Rameau se prêtait mieux que la muse noble et touchante de Sacchini à rendre ces conjurations d'enfer. Après la retraite du magicien, Dardanus chante un air d'une douceur ineffable : *Jours heureux, espoir enchanteur.* Puis l'entrée d'Iphise amène une des plus belles scènes lyriques qui soient au théâtre. Les récits de la jeune fille, faisant au faux Isménor l'aveu de son amour pour Dardanus, respirent une chaste timidité. L'air si connu : *Arrachez de mon cœur le trait qui le déchire,* où la passion perce sous cette feinte indifférence, est une inspiration de génie; enfin la joie de Dardanus, qui ne veut pas garder plus longtemps ce déguisement, et qui se nomme au risque de faire cesser le sortilége, est rendue avec force dans ces récits entrecoupés et palpitants de bonheur.

Au dernier acte, Dardanus, enchaîné, chante une

sorte de *lamento : Lieux funestes*, accompagné par les réponses du hautbois et des violons, tout empreint d'une douleur amère ; mais son duo avec Isménor est moins heureux : c'est bien un morceau de l'époque, où les deux voix marchent toujours à la tierce, tandis que la flûte répond de temps à autre par une brillante fusée qui veut sans doute traduire le vol de l'Amour. En revanche, l'air en *sol* de Dardanus : *Ces accents de mes maux suspendent la rigueur*, respire une molle quiétude. Toute la scène de divination d'Isménor est encore traitée avec puissance ; puis vient le grand duo d'Iphise avec Dardanus, la plus belle page peut-être de l'opéra, où l'auteur a trouvé des accents magnifiques pour peindre cette lutte héroïque de deux amants qui veulent mourir l'un pour l'autre. Ces répliques ardentes, cette éclatante conclusion, empreinte d'une passion irrésistible, sont de magnifiques inspirations, aussi bien que le pathétique récit d'Iphise : *Il me fuit, il ne m'écoute plus!* où elle peint les angoisses que lui cause la lutte engagée entre son père et son amant, et que son air : *Cruels, quelle affreuse valeur !* où les éclats de la voix et les grondements de l'orchestre se combinent d'une façon admirable. Il faut passer rapidement sur la longue scène où Teucer fait soumission à Dardanus, et noter, pour finir, la noble prière d'Isménor et le quatuor avec chœurs qui termine ce bel ouvrage avec ampleur.

Si remarquable que soit cet opéra, qui suffirait à classer Sacchini parmi les maîtres, il n'était pas

supérieur au *Dardanus* de Rameau. Les qualités saillantes diffèrent, mais le mérite est égal chez les deux compositeurs : l'honneur est même plus grand chez celui qui, le premier, et avec des ressources moindres, a su créer un chef-d'œuvre tel, qu'un musicien venu cinquante ans plus tard n'a pu le surpasser. Il y a plus de vie dans l'ouvrage de Sacchini, les airs sont plus animés, les scènes plus développées, les mouvements plus pathétiques ; en un mot, l'action est plus dramatique (c'était la conséquence directe de la révolution opérée par Gluck sur notre scène lyrique), mais il n'y a pas plus de passion ni de chaleur que dans l'opéra de Rameau, et celui-ci a plus d'éclat, plus de vigueur. La noblesse et la grâce sont les qualités distinctives de Sacchini ; celles de Rameau sont la force et la grandeur. L'œuvre de Rameau est malheureusement enfouie dans un injuste oubli. Non-seulement tous les épisodes surnaturels du poëme sont traités par lui avec une puissance extrême, mais l'air d'Iphise : *Arrachez de mon cœur le trait qui le déchire !* est une merveille d'expression douloureuse. Son serment de Teucer et d'Anténor respire une haine plus ardente que chez Sacchini ; l'air de Dardanus : *Lieux funestes*, est aussi tristement délicieux. Il faut ajouter encore deux morceaux du quatrième acte, retranchés du poëme de Sacchini : l'air d'Anténor : *Monstre affreux*, d'un emportement irrésistible, et le délicieux trio des songes berçant le sommeil de Dardanus dans sa prison. Ces superbes fragments suffisent pour montrer que *Dardanus*

peut aller presque de pair avec *Castor et Pollux* et *Hippolyte et Aricie*, ces deux chefs-d'œuvre de Rameau, le plus grand génie musical qu'ait produit la France, qui fut comme le père nourricier de tous ses successeurs, et qui s'éleva à une telle hauteur, qu'aucun ne put le dépasser, pas même Gluck, qui s'inspira de lui et se fit son disciple pour essayer de le surpasser.

V

MORT DE SACCHINI

Le roi, quoiqu'il n'eût pas grand goût pour la musique, avait été souvent frappé de la pauvreté des paroles que les faiseurs d'opéras à la mode offraient à l'inspiration des compositeurs. Il pensa à donner un nouvel élan à la poésie lyrique et voulut à cette fin encourager les écrivains de talent pour les engager à composer des poëmes d'opéras. Il crut que le meilleur moyen serait d'instituer des prix et, le 3 janvier 1784, il avait rendu en conseil un arrêt dont l'art. 2 était ainsi conçu : « Dans le but d'encourager les écrivains d'un talent distingué à se livrer à la composition de poëmes lyriques, il sera établi trois prix : le premier, d'une médaille de la valeur de 1,500 liv. pour la tragédie lyrique qui sera reconnue la meilleure au jugement des gens de lettres, invités au nom de S. M. à en faire l'examen ; le deuxième, d'une médaille de la valeur de 500 liv. pour la tragédie lyrique qui obtiendra le second rang ; le troisième, d'une médaille de la valeur de 600 liv. pour le meilleur opéra-ballet, pastorale ou comédie lyrique. »

Sept membres de l'Académie française, Thomas, Guillard, Arnaud, Delille, Suard, Champfort et Lemierre reçurent du roi mission de juger ce concours. Cinquante-huit concurrents se présentèrent, apportant chacun une tragédie lyrique : il n'y avait ni opéra-ballet, ni pastorale. En présence de cette circonstance imprévue, le jury demanda au ministre de partager la somme totale affectée au concours en trois médailles d'égale valeur et il décerna les trois prix sans donner de préférence à aucun des ouvrages couronnés, leur mérite et leur genre étant trop dissemblables pour permettre d'en faire une comparaison exacte et rigoureuse : c'étaient *la Toison d'Or*, de Chabanon; *Œdipe à Colone*, de *Guillard*, et *Cora*, de Valadier[1]. Cette décision dut singulièrement surprendre Amelot qui, au temps où il était ministre, écrivait à La Ferté, le 12 avril 1783 : « Je vous serai obligé de remettre à M. Suart, si fait n'a été, un opéra que je vous ai remis dernièrement intitulé : *Œdipe à Colone*, et de le prier de me le renvoyer avec son avis, il est de M. Guillard, il m'a paru très-mauvais[2]. »

Le premier de ces trois ouvrages ne vit jamais le jour, et le troisième, dont la musique fut composée par Méhul, fut joué en 1791 sans aucun succès. Tout l'honneur du concours revient donc à la tra-

1. Lettres du baron de Breteuil à MM. Chabanon, Guillard et Valadier du 16 juin 1785. (Archives nationales. Ancien régime. O[1], 634.)

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

gédie de Guillard qui devait inspirer à Sacchini son chef-d'œuvre. Peu s'en fallut pourtant que ce poëme ne restât toujours en portefeuille ou qu'il ne fût mis en musique par un compositeur dont le génie n'aurait pas été apte à en rendre la simplicité et la grandeur antiques. Dès que le jugement du concours avait été publié, Guillard s'était trouvé en butte aux obsessions des musiciens les plus en renom : il avait d'abord hésité, discuté, puis avait cédé aux pressantes sollicitations de Suard qui le lui avait demandé pour son ami Grétry, et celui-ci, informé de la gêne où était le poëte, lui avait fait sur cet ouvrage une avance de mille écus. Cependant des occupations sans nombre et aussi les crachements de sang auxquels il était sujet avaient empêché Grétry de travailler à cet ouvrage, sans qu'il voulût pourtant s'en dessaisir, et Guillard se désolait d'avoir remis son plus bel ouvrage aux mains d'un musicien entièrement absorbé par ses travaux pour l'Opéra-Comique. Cette année-là justement, Grétry venait d'échouer à l'Opéra avec son *Panurge*, tandis que le succès de *Richard* l'avait élevé au pinacle à la Comédie-Italienne. Il avait donc deux fois raison de ne plus vouloir s'aventurer de quelque temps sur la scène de l'Opéra.

A cette époque, Guillard et Sacchini allaient dîner une ou deux fois la semaine chez Mme Berton, veuve du directeur de l'Opéra et mère du célèbre compositeur. Un jour, Guillard, ennuyé des retards apportés par Grétry, se mit, dans un accès de désespoir poétique, à réciter plusieurs scènes de sa

pièce. Chacun d'applaudir, et surtout Sacchini qui témoigna vivement ses regrets de ne pouvoir exercer son talent sur un ouvrage aussi touchant et de n'avoir pas mille écus à donner à Grétry pour obtenir qu'il se désistât. Mme Berton, fort reconnaissante des leçons que Sacchini donnait à son fils, offrit la somme nécessaire, et M. Fillette-Loreaux, le futur auteur de *Lodoïska*, se chargea, comme avocat, de conduire cette importante affaire. Il se rendit sur l'heure chez Grétry qu'il trouva malade, au lit, et, lui comptant les mille écus, redemanda le manuscrit. Le maître ne consentit à le rendre qu'avec peine, cependant il céda et témoigna même une grande satisfaction en apprenant quel musicien on avait choisi pour le remplacer. Le négociateur revint annoncer le plein succès de sa mission, et Guillard confia aussitôt son poëme à Sacchini. Le lendemain le compositeur se mettait à l'œuvre, et en moins de six semaines il avait terminé le chef-d'œuvre qui devait le rendre immortel.

Le jeune Henri Berton, qui l'aimait comme un fils et qui travaillait d'habitude sur une petite table, à côté du piano de Sacchini, a raconté lui-même quelle était la façon de composer de son maître. « Souvent, après la leçon, il aimait à se promener; je l'accompagnais presque toujours. Il portait habituellement sur lui un volume de Racine, et dans l'une des poches de sa veste une carte sur laquelle il avait inscrit, avant de sortir, quelques-uns des vers de l'opéra qu'il comptait mettre en musique le lendemain, s'inspirant ainsi des vers de ce grand

poëte. Les ouvrages qu'il affectionnait le plus étaient *Bérénice, Andromaque* et *Phèdre*. Arrivé aux allées les plus solitaires des Tuileries, il se plaisait à parcourir ces chefs-d'œuvre et souvent à me faire réciter quelques tirades des scènes les plus touchantes ; puis, tout en cheminant vers les Champs-Élysées, il consultait, de temps à autre, sa petite carte; et, selon la lenteur ou la promptitude de sa marche, j'aurais pu prédire alors, que, le lendemain, j'assisterais à la composition d'un touchant andante ou d'un brillant allegro. Parvenu au carré Marigny, il s'arrêtait une heure à regarder les joueurs de boule. Singulier rapport à faire avec Haydn et Mozart, qui aimaient également ce jeu avec passion [1]. »

Berton lui vit composer de la sorte *Œdipe* et une bonne partie d'*Evelina*. Le travail apportait une distraction salutaire à la tristesse du musicien. Il se reprenait à espérer en voyant grandir ses deux ouvrages nouveau-nés : il les entourait de soins infinis et semblait pressentir que ce seraient là ses dernières créations. Intrigues, insuccès, persécutions, humiliations, il oubliait peu à peu le passé pour ne penser qu'aux joies que lui réservait l'avenir : il se reposait sur *Œdipe* et sur *Evelina* du soin d'assurer la gloire de son nom et d'effacer, par un brillant triomphe, le souvenir des insuccès de *Chimène* et de *Dardanus*.

1. *Revue et Gazette musicale*, année 1835, n° 12. Lettre de Berton.

Une occasion favorable s'offrait à lui de faire exécuter le premier de ces ouvrages, le seul qui fût terminé. La grande salle de spectacle de Versailles ayant été jugée trop vaste pour les représentations courantes, et l'ancienne étant trop vilaine et trop incommode, on en avait construit une troisième : restait à l'inaugurer. Il avait d'abord été question de jouer un nouvel ouvrage de Rochon de Chabannes et Dezède, *Alcindor;* le duc de Richelieu leur en avait même fait promesse, mais il dut la leur retirer, la reine ayant décidé qu'on jouerait l'opéra de Sacchini. L'inauguration se fit le mercredi 4 janvier 1786 : la pièce obtint un succès modéré et la salle fut unanimement critiquée. Ce demi-échec n'était pas fait pour encourager Sacchini, mais la reine lui promit, pour le réconforter, de faire représenter son *Œdipe* sur une scène plus digne de lui, à Fontainebleau.

L'Opéra aussi semblait ne plus vouloir le tenir à l'écart. Dauvergne avait repris la direction de ce théâtre le 1er avril 1785[1], et l'un de ses premiers actes fut de rejouer *Dardanus* avec tout le luxe et l'éclat convenables. Cet opéra reparut en scène le 13 janvier 1786, réduit en trois actes et tel qu'il avait été joué à Fontainebleau. Lainez, Larrivée et

1. « Le sieur Dauvergne, qu'on avait renvoyé en 1782 de la direction, à cause de la pesanteur de son joug, désagréable à tous les sujets, vient d'être rétabli avec de grands compliments. On dit aujourd'hui que son mérite, son honnêteté et sa probité sont connus depuis longtemps. » (*Mémoires secrets*, 4 avril 1785).

Chéron avaient conservé leurs rôles. Chardini remplaçait Laïs dans Anténor, et Mlle Dozon, qui avait débuté dans Chimène et à laquelle il était réservé d'animer la touchante figure d'Antigone, obtint un succès marqué dans le rôle d'Iphise. Les décorations et les ballets étaient très-brillants; bref, tout concourait à assurer le succès de ce bel ouvrage. Il réussit pleinement et, cette fois, chacun rendit hommage à l'habileté que Guillard avait montrée en retouchant la pièce de La Bruère et aussi aux grands talents du musicien tant pour « les airs très-brillants et très-variés que pour la partie de l'orchestre pleine de chaleur et d'agrément. »

Un incident assez gai signala la cinquième représentation (3 février). Chéron était remplacé dans le rôle d'Isménor par Moreau, acteur bon musicien et doué d'une belle voix, mais qui n'avait pas su gagner les faveurs du public. Les spectateurs témoignaient leur mécontentement d'une façon si humiliante, que le chanteur perdit la tête et s'écria d'une voix coupée par les sanglots : « Ingrats... ingrats... ingrats! J'irai en prison, mais vous m'arrachez ce reproche! » A ces mots, la duchesse de Bourbon cria de sa loge : « Non, vous n'irez pas! » et le public, touché de l'excès de sensibilité du comédien, se réconcilia avec lui et l'applaudit de bonne grâce. Cependant, Moreau fut conduit à la Force, — pour l'exemple, — mais il en sortit le jour même et il reçut une gratification en dédommagement de cette peine disciplinaire.

Tel fut l'ordre du baron de Breteuil, qui écri-

vait à M. de la Ferté le 5 février : « D'après la lettre, monsieur, que vous avez pris la peine de m'écrire hier, j'ai chargé M. de Crosne de faire conduire demain matin le sieur Moreau à l'hôtel de la Force, mais de ne pas l'y faire retenir plus d'une heure. Cette punition m'a paru suffisante pour le genre de faute dont cet acteur s'est rendu coupable d'après les circonstances qui l'ont occasionnée. Sur le compte avantageux que vous me rendez des services et de la conduite du sieur Moreau et de son zèle, vous voudrez bien lui faire donner sur les fonds de l'Académie royale de musique une gratification de cent cinquante livres. Je serais toujours charmé de pouvoir donner aux bons sujets de l'Opéra des marques de satisfaction. J'ai l'honneur, etc.[1]. » De pareilles subtilités de justice étaient-elles bien faites pour inspirer aux artistes le respect des personnes chargées de les gouverner et ne sont-elles pas un signe évident du trouble des esprits à cette époque, trouble général qui s'étendait jusqu'aux moindres questions de discipline artistique et qui présageait un terrible effondrement?

Cette reprise de *Dardanus* permit de réparer envers Sacchini le dommage pécuniaire que les intrigues de Morel et du comité lui avaient fait éprouver. Voici comment. Par l'article 20 de l'ar-

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 634. — Voir aussi le Journal manuscrit de Francœur, conservé aux archives de l'Opéra, 3 février 1786.

rêt du conseil du 30 mars 1776 et par l'article 28 de l'arrêt du 27 février 1778, le roi, dont l'esprit était toujours en éveil pour encourager poëtes, musiciens et artistes, avait décidé d'accorder une pension de mille livres aux auteurs de trois grands ouvrages *dont le succès aura été assez décidé pour les faire rester au théâtre*, cinq cents livres pour chacun des quatrième et cinquième ouvrages, et mille livres pour le sixième. En faisant disparaître *Dardanus* dès la sixième représentation, Morel avait causé à Sacchini un tort énorme puisque ce troisième opéra, ne restant pas au répertoire, privait l'auteur de la pension royale. Mais sitôt que Dauvergne eut rendu à ce bel ouvrage la place qu'il devait avoir à l'Opéra, Sacchini adressa au ministre une lettre pour réclamer la pension à laquelle ce succès lui donnait droit. Que fit alors ce même comité qui avait naguère, pour complaire à Morel, demandé officiellement la suppression de *Dardanus?* Il émit un avis favorable à la requête de Sacchini et la déclara très-bien justifiée « par les trois grands ouvrages qu'il a donnés à l'Opéra, savoir : *Renaud, Chimène* et *Dardanus*[1]. » Le ministre décida que le musicien jouirait de cette pension à partir du 1er avril 1786 : les basses persécu-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632. *Rapport que le comité fait au ministre de ce qui s'est passé en son assemblée du lundi 10 avril 1786.* Ont signé : Dauvergne, Gardel, Lainez, Jansen, Gardel jeune, Rey, De la Suze, Boçquet, Francœur, Lasalle.

tions de Morel n'avaient donc fait perdre à Sacchini qu'une seule année de sa pension.

Cependant le compositeur laissait percer en cette circonstance un caractère singulièrement égoïste. Loin de marquer à Dauvergne la moindre reconnaissance pour la réparation que celui-ci s'efforçait de lui faire des humiliations et des pertes pécuniaires passées, Sacchini, entraîné sans doute par les pressants besoins d'argent où le jetaient journellement ses habitudes dissipatrices, se laissait mêler, à la même époque, dans des intrigues qui tendaient à renverser de nouveau Dauvergne : c'était de l'ingratitude au premier chef. Voici un extrait de la lettre dans laquelle Dauvergne dévoile à La Ferté les projets occultes de ses ennemis.

Permettés, monsieur, que je vous fasse part de mes réflexions sur l'association des trois personnes qui veulent demander l'Opéra et le prendre pour leur compte.

Aucun de ces trois individus n'a enfanté le projet.

Le sieur Sacchini est un homme qui est malade neuf mois de l'année et sans aucune connoissance de la gestion de l'Opéra.

Le sieur Rey est connu pour un homme d'un caractère féroce.

Le sieur Gardel est un homme foible et même borné à tous égards.

On ne peut donc attribuer l'enfantement de ce projet qu'au sieur Lasalle, qui a dit plusieurs fois qu'il falloit que l'on me chassât à Pâques ou qu'il se retireroit ; ce n'est pas ce propos qui me fait le soupçonner d'être l'auteur du projet, mais de ce que MM. les premiers

gentilshommes de la Chambre en ont appris par des personnes attachées à la finance :

On ne peut douter que M. Gojart ne soit la caution de son beau-frère,

Que M. Serpeau, fermier général, ne soit celle du sieur Rey, de qui il a tenu le dernier enfant avec la dame Lasalle,

Et que M. de Sérilli ne soit celle des sieurs Sacchini et Lasalle ; on sçait que sans lui ce dernier seroit déjà culbuté.

Je crois, monsieur, que par cet exposé, vous pouvés juger qu'aucun des trois prétendans à la direction de l'Opéra ne soit en état de le gérer, et que le sieur Lasalle, qui est caché derrière le paravant, attend que la bombe éclatte pour se montrer, afin d'avoir une consistance qui fasse patienter ses créanciers[1]...

La fortune semblait décidément sourire au compositeur et tous les événements s'arrangeaient au gré de ses désirs. La représentation de son *Œdipe* à la cour, puis ensuite à l'Opéra, était chose absolument sûre ; il avait même agité, à ce propos, avec le comité du théâtre, une question capitale, celle de rémunération. Dès qu'il s'était agi de représenter *Œdipe*, Sacchini avait demandé de traiter encore à forfait pour ce quatrième opéra, comme il avait fait à son arrivée en France, pour les trois précédents, mais le comité avait rejeté cette requête et, voulant rentrer dans le droit commun, avait décidé que ses honoraires lui seraient payés conformément au rè-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 626. Lettre du 12 mars 1786.

glement alors en vigueur, qui assurait aux auteurs dont les ouvrages atteignaient quarante représentations : 6,500 livres d'honoraires, 500 de gratification et 60 à vie pour chaque représentation ultérieure[1]. Ces négociations montrent bien que la représentation d'*Œdipe* était absolument décidée. Sacchini se laissait mollement aller à cette riante perspective d'une exécution prochaine couronnée par un éclatant succès, lorsqu'un événement imprévu vint le frapper : ce coup lui fut mortel. Ce n'était pourtant qu'un juste retour des choses d'ici-bas : naguère, on lui avait sacrifié Dezède, aujourd'hui on le sacrifiait lui-même à un autre. Mais Dezède avait subi courageusement cette humiliation : Sacchini n'eut pas la force de résister à cette terrible nouvelle. Son élève chéri, Berton, a laissé de ce triste événement un récit si précis et si touchant qu'on se ferait scrupule d'y changer un mot.

La reine Marie-Antoinette, qui aimait et cultivait les arts, avait promis à Sacchini qu'*Œdipe* serait le premier ouvrage qu'on représenterait sur le théâtre de la cour, au voyage de Fontainebleau. Sacchini nous avait fait part de cette bonne nouvelle et continuait à se trouver, selon son usage, sur le passage de Sa Majesté, qui, en sortant de l'office divin, l'invitait à passer dans son salon de musique. Là, elle prenait plaisir à entendre quelques-uns des plus beaux morceaux d'*Arvire et Evelina*. Ayant remarqué que, plusieurs dimanches de

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 625.

suite, la reine semblait éviter ses regards, Sacchini, tourmenté, inquiet, se plaça un jour si ostensiblement devant Sa Majesté qu'elle ne put se dispenser de lui adresser la parole. Elle le reçut dans le salon de musique et lui dit d'une voix émue : « Mon cher Sacchini, on dit que j'accorde trop de faveur aux étrangers. On m'a si vivement sollicitée de faire représenter, au lieu de votre *Œdipe*, la *Phèdre* de M. Lemoine, que je n'ai pu m'y refuser. Vous voyez ma position, pardonnez-moi[1]. »

Sacchini, s'efforçant de contenir sa douleur, fit un salut respectueux et reprit aussitôt la route de Paris. Il se fit descendre chez ma mère. Il entra tout éploré et se jeta dans un fauteuil. Nous ne pûmes obtenir de lui que des mots entrecoupés : « *Ma bonne amie, mes enfants, je souis oun homme perdou ; la reine il ne m'aime piou ! La reine il ne m'aime piou !* » Tous nos efforts pour calmer sa douleur furent vains. Il ne voulut point se mettre à table. Il était très-goutteux ; une

1. Ce Lemoyne, ancien chef d'orchestre à Varsovie et premier maître de Mme Saint-Huberty, avait su se ménager de puissantes protections dans la place, comme le prouve cette simple lettre du baron de Breteuil à M. de la Ferté, en date du 23 novembre 1785 : « Vous trouverez ci-joint, monsieur, un mémoire qui m'a été instamment recommandé par M. le comte de Merci, ambassadeur de l'Empire, et par lequel le sieur Lemoyne demande que son opéra de *Phèdre* soit mis à la copie pour être entendu le plus tôt possible. Je vous prie de faire à cet égard tout ce que les circonstances permettront et de m'en informer afin que je puisse en instruire M. le comte de Merci. » (Archives nationales. Ancien régime. O[1], 634). Là était peut-être tout le secret du revirement momentané de la reine en faveur de Lemoyne contre Sacchini.

oppression excessive nous inquiétait déjà. MM. Guillard, Loraux et moi, nous le reconduisîmes chez lui; il se mit au lit, et, trois mois après, il avait cessé de vivre[1].

Le grand musicien mourut le dimanche 8 octobre 1786 : il n'avait que cinquante-deux ans. Les journaux, qui étaient alors moins prodigues d'éloges qu'aujourd'hui, annoncèrent simplement sa mort en ces termes : « M. Antoine-Marie-Gaspard Sacchini, pensionnaire du Roi, rue de Richelieu, n° 15. » Par une délicate attention, la surveille de sa mort, l'Opéra représentait *Dardanus*, et la veille, l'Opéra-Comique avait remplacé *le Roi et le Fermier* par *la Colonie,* pour rendre hommage au mourant. Cette funeste nouvelle fut accueillie dans Paris avec une douleur sincère : on sentait qu'on venait de perdre un artiste de valeur. Ses funérailles, qui n'eurent rien de pompeux, furent surtout remarquables par le grand concours d'artistes qui y assistèrent. Mais, comme c'était l'époque du séjour de la cour à Fontainebleau et que nombre d'artistes de l'Opéra y étaient retenus pour jouer précisément la *Phèdre* de Lemoyne, il fallut attendre leur retour pour que l'Opéra organisât un service funèbre en

1. *Revue et Gazette musicale,* année 1835, n° 12. Lettre de Berton. — Grimm dit plus nettement : « M. Sacchini est mort d'une attaque de goutte remontée, que l'on a traitée comme une fièvre maligne. Combien n'est-il pas à regretter que l'ignorance d'un médecin nous ait privés d'un talent si supérieur, et dans l'instant de sa plus grande force! »

l'honneur du défunt, et encore les membres du comité n'y auraient-ils nullement songé si Dauvergne ne leur avait presque forcé la main. Voici ce qu'il écrit à ce propos, le 12 octobre 1786, à M. de la Ferté, qui dut trouver ce zèle bien intempestif: « J'ai l'honneur de joindre ici la délibération d'hier au sujet du service que j'ai proposé de faire (après le retour de Fontainebleau) pour le repos de l'âme de M. Sacchini; je me suis permis de dire à messieurs de l'ancien comité qu'ils étoient dans leur tort de n'en avoir point fait pour le feu sieur Berton, ils ont répondu qu'on n'en avait point fait pour M. Rebel, je leur ai dit que c'étoit fort mal[1].»

Quelques jours après, le 14, le *Journal de Paris* publiait en tête une notice nécrologique. Bien qu'elle ne fût pas signée, on savait, derrière le rideau, qui l'avait rédigée. Supérieur à toutes considérations de rivalité, oubliant tous ses griefs contre le défunt, le bon Piccinni n'avait pas voulu laisser à d'autres la tâche de louer son ancien camarade devenu son antagoniste, et il le faisait en des termes qui prouvaient la sincérité de son estime et de son affection.

La France, l'Europe, les arts viennent de faire une perte immense. M. Sacchini est mort le 8 de ce mois, dans cette capitale, d'une attaque de goutte remontée.

Antoine-Marie-Gaspard Sacchini était né à Naples, non aux environs, et en 1734, non en 1727, comme on l'a imprimé ailleurs.

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

Il fut élevé dans le Conservatoire de Lorette. Il apprit d'abord à jouer du violon; mais bientôt, trouvant ce talent trop borné pour lui, il s'adonna entièrement à la composition vers laquelle il se sentoit entraîné par son génie.

Il étoit devenu très-fort sur le violon, et il dut, sans doute, à cette première étude, le penchant et la facilité qu'il eut toujours dans la suite à donner à ses parties instrumentales des dessins brillans, ingénieux et variés.

Ayant appris en peu de temps les éléments du contre-point, et même, ce qui est beaucoup plus difficile, le dessin, l'ordre et l'enchaînement progressif des phrases musicales, il commença à composer quelques airs qu'on trouva charmans, et ces essais offroient déjà le style d'un homme consommé dans l'art.

Le célèbre Durante était alors maître du Conservatoire de Lorette. Il étoit de retour de Hongrie, où il avoit passé cinq ans au service du prince Estherasi. Il aimoit beaucoup les Allemands, leur franchise et la trempe solide de leur esprit. Il se plaisoit à parler d'eux et les plaignoit seulement d'avoir un si mauvais goût en musique vocale. Il s'occupoit souvent du projet d'y envoyer des sujets capables, d'y former une école. C'étoit une espèce de mission musicale qu'il se plaisoit à préparer.

Il fut surpris des premiers essais de Sacchini, et lui dit : « Mon enfant, tu seras un grand maître et tu porteras la lumière dans les pays du Nord. » Le jeune homme, encouragé par cet heureux présage, redoubla d'efforts, et finit, dans l'espace de cinq ans, le cours des études les plus difficiles.

Durante étoit aussi maître du Conservatoire de Saint-Onuphre, où il avoit des élèves qui donnoient de

grandes espérances. Un jour, pour piquer ses élèves et leur donner de l'émulation, il leur dit : « Vous avez dans le conservatoire de Lorette un rival redoutable. Si vous ne redoublez de travail et d'études, il vous effacera tous et ce sera l'homme du siècle. » Ce rival, cet homme du siècle, c'étoit Sacchini.

Au sortir du Conservatoire, il composa plusieurs opéras-comiques qui eurent un grand succès[1]. Durante, fidèle à son projet, l'envoya à Brunswick, où il resta quatre ans. Il revint ensuite en Italie. Il écrivit successivement pour les théâtres de Naples, de Rome, de Venise, etc. *La Semiramide*, *l'Artaserse*, *il Grand Cid, l'Andromaca*, *il Creso*, *l'Ezio*, *l'Olimpiade, l'Armida*, *l'Adriano*, lui firent une grande réputation. Quoiqu'il eût d'abord commencé par des opéras-comiques, il préféra dans la suite le genre sérieux, et y réussit davantage. *La Contadina in corte* est celui de tous ses intermèdes qui eut le plus de succès[2].

Guarducci fut appelé à Rome pour chanter le premier

1. *L'Isola d'Amore*, d'après lequel on a fait *la Colonie*, qui a eu un si brillant succès sur le Théâtre-Italien, n'avoit pas été aussi généralement goûtée en Italie. (Note du rédacteur de l'article.)

2. Piccinni se trompe dans la note ci-dessus comme dans tout le paragraphe auquel elle se rapporte. Sacchini, en effet, âgé de vingt et un ans à la mort de Durante (1755), ne fit jouer son premier intermède : *Fra Donato*, et ne sortit du Conservatoire qu'un an au plus tôt après ce triste événement. Il n'avait donc pas donné avec succès plusieurs opéras-comiques avant la mort de son maître, et celui-ci n'avait pas dû avoir le temps de l'envoyer séjourner quatre ans à Brunswick. En outre, *l'Isola d'Amore* fut composée et jouée non avant la mort de Durante, comme Piccinni semble le croire et l'indiquer, mais neuf ans après, en 1766.

rôle dans un opéra de Sacchini. Il revenoit de Londres, et il engagea Sacchini à y passer. Il y resta douze ans. Les ouvrages qu'il y composa sont plus connus en France que ceux qu'il avoit faits en Italie. Ce sont, entr'autres, *il Grand Cid*, *Tamerlano*, *Antigono*, *Perseo*, *Montezuma*, *il Creso, l'Erifile*. On y remarque surtout des rondeaux charmans, genre que les Anglois aiment beaucoup et dans lequel Sacchini a excellé. Ce fut aussi sur le théâtre de Londres qu'il put développer toutes les ressources de son art et la richesse de son génie dans des chœurs liés à l'action et qui sont tous du plus grand caractère ; dans ces chefs-d'œuvre d'harmonie et de chant, où les quatre parties sont si bien disposées, où l'on ne voit rien d'oisif, où tout tend au même but, où l'on ne distingue pas une mesure inutile, où enfin chaque partie forme séparément un chant si bien suivi, si bien modulé, que, même isolée, elle devient un morceau capital.

On a pu reconnoître ces mêmes beautés dans les chœurs qu'il a composés depuis son séjour en France, et surtout dans ceux du premier acte de *Renaud* et de *Dardanus*. Dans ces deux ouvrages, comme dans sa *Chimène* et dans toutes les productions sorties de sa plume, on ne sauroit trop admirer cette marche facile, ce chant mélodieux, ce caractère tantôt grave, tantôt gai, brillant, pathétique, amoureux, sombre et toujours si bien soutenu; cette manière enchanteresse de lier et d'enchaîner l'une à l'autre ses phrases musicales, sans que l'oreille soit jamais choquée, même dans les transitions les plus dures, qu'il employe toujours tant d'art à préparer et à résoudre ; cette précision exacte, où vous ne pouvez rien ôter ni ajouter et où tout est fini; enfin la richesse de ses accompagnements, si bien distribués, adaptés avec tant d'adresse qu'ils ne peuvent

nuire à la partie chantante, qu'il a toujours regardée comme principale et traitée avec autant de grâce que de noblesse.

Il a laissé un *Œdipe à Colone*, qui a été joué à la Cour et qu'on attend avec impatience sur le théâtre de la capitale. Il n'avoit pas encore achevé l'opéra d'*Evelina* auquel il travailloit; il lui restoit à faire une grande partie du troisième acte : quelle perte ! et qui osera jamais finir un tableau commencé par un si grand maître ?

La mort nous l'a enlevé trop tôt. Avec un talent si supérieur, il méritoit un sort plus heureux; il méritoit surtout d'être plus connu. Qu'on ne m'accuse ni de partialité ni de flatterie, on ne flatte point les morts. Ce que j'ai dit, je le sens, je l'ai toujours senti, et je laisse au temps et aux connoisseurs le soin d'apprécier les sublimes productions que ce grand maître nous a laissées.

Cependant on voulut rendre à l'illustre défunt les honneurs musicaux. Moline, le traducteur d'*Orphée*, composa un chant sacré sur la mort de Sacchini, que Lesueur fut chargé de mettre en musique et qui fut chanté au Concert spirituel, par Rousseau, le ténor de l'Opéra. Ne pouvant offrir au lecteur la musique qui devait rehausser ces vers de mirliton, nous lui faisons grâce d'un assez long récitatif, sorte d'invocation à sainte Cécile, et copions un seul air qui suffira à faire juger la poésie de Moline.

O prodige inouï de la toute-puissance !
Cécile à son émule a rendu l'existence :

(Cécile lui devoit un prix si mérité);
Pour jouir à jamais de sa félicité,
Sur des ailes de feu de sa tombe il s'élance
Vers le séjour de l'Immortalité.

Ne croyez pas qu'on s'en tint là. Un rimailleur, du nom de Champalle, imagina de faire insérer, dans le *Journal général de France,* une *Réponse de l'ombre de Sacchini à la cantate de M. Moline*[1]. Cette poésie est encore plus plate et plus vide, s'il est possible, que la cantate de Moline et l'on n'en peut guère citer que l'envoi, qui se termine par la pointe de rigueur.

A la gloire de Sacchini
Tes vers élèvent un trophée :
J'y reconnois et son ami
Et le digne chantre d'*Orphée.*

1. *Journal général de France,* 23 novembre et 2 décembre 1786.

VI

ŒDIPE A COLONE

Nous savons par un exemple récent avec quelle anxiété, avec quel zèle religieux la postérité attend l'apparition des œuvres posthumes des grands musiciens. Il semble que cette représentation doive faire revivre le maître dont on déplore la perte, et, par le fait, l'audition de ces ouvrages, quand ce sont vraiment des créations de génie, rétablit pour un jour une sorte de vie commune entre le public et le compositeur disparu, qui semble assister par la pensée à l'éclosion de son œuvre dernière. *Œdipe* ne fut pas attendu en son temps avec moins d'anxieuse impatience que ne le fut, de nos jours, *l'Africaine* : c'étaient, à près d'un siècle de distance, le même désir de connaître, les mêmes indiscrétions, les mêmes caquets pour tromper la curiosité, la même ardeur, la même fièvre d'admiration. La reine, qui avait ressenti très-vivement la mort de son compositeur préféré, éprouvait plus que personne le désir impatient de connaître les ouvrages qu'il laissait, et de réparer au moins envers sa mé-

moire la douleur terrible qu'elle lui avait inconsciemment causée et dont il était mort.

La mention suivante du *Journal de Francœur* montre que Marie-Antoinette ne sut pas contenir son impatience et fit exécuter à la cour, par les artistes de l'Opéra, tous les morceaux déjà terminés d'une partition que Sacchini laissait inachevée à côté de celle d'*Œdipe*. « Mercredi, 13 décembre 1786. A Versailles, répétition le matin sur le théâtre pour *Evelina*, et le soir, représentation sur le même théâtre devant la reine.» Cependant les répétitions d'*Œdipe* marchaient grand train et l'on prévoyait déjà que la représentation pourrait être donnée dans les premiers jours de 1787. La reine, reportant sa bienveillance sur la nombreuse famille de Sacchini, qui menait une vie assez misérable en Italie, avait eu la généreuse pensée de faire attribuer la recette de la première soirée aux héritiers de l'auteur. La preuve se trouve dans le procès-verbal du comité tenu le 18 janvier : « Il a été fait lecture d'une lettre de M. de la Ferté, portant qu'il espéroit qu'on pourroit donner *Œdipe à Colonne* au profit des héritiers de Sacchini, conformément à l'intérêt que M. le maréchal de Duras a dit que la reine prennoit à cet ouvrage[1]». Mais le comité de l'Opéra, plus préoccupé de ses propres intérêts, obtint qu'il ne fût pas donné suite à ce projet.

On annonça enfin les répétitions générales d'*Œdipe*. Depuis quelque temps déjà, la mode

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

s'était répandue, parmi les amateurs, d'assister à ces dernières répétitions pour avoir la primeur des ouvrages, et, à chaque nouveauté annoncée, les auteurs étaient assiégés par une foule énorme de demandeurs; le nombre en augmentait tellement chaque année que la salle ne pouvait plus les contenir. On imagina alors de faire de cet empressement une ressource financière en exigeant trois livres par billet d'entrée aux répétitions. Une ordonnance du roi, datée du 24 novembre 1786, établit la perception de ce droit au profit du théâtre; elle permettait que les rédacteurs des *Petites-Affiches*, du *Mercure*, du *Journal de Paris*, fussent admis à ces répétitions sans payer, mais avec défense expresse de parler aucunement, dans leurs feuilles, des opéras nouveaux avant la représentation. *Œdipe* fut le premier ouvrage auquel on appliqua ce règlement, mais l'essai du goût des spectateurs payants pour les répétitions ne fut pas heureux : la foule avait disparu et la recette ne produisit que 627 livres ; il ne se présenta donc que 209 spectateurs. En présence d'un résultat aussi médiocre, on jugea inutile de renouveler l'expérience, et la seconde répétition payante, autorisée par l'ordonnance, n'eut pas lieu [1].

1. Francœur note dans son journal : « Mercredi 31 janvier 87. — Répétition générale d'*Œdipe*. Cette répétition fut payée par tous les spectateurs à raison de 3 livres par chaque personne. Ce fut la première fois qu'on entra à une répétition en payant; elle produisit 627 livres de recette, et cette répétition fut des plus tranquilles. »

La première représentation eut enfin lieu, le 1er février 1787, au milieu d'une affluence énorme. Cette solennité empruntait un caractère plus touchant à la mort récente de Sacchini : c'était une sorte d'hommage funèbre rendu à sa mémoire. Comme l'ouvrage avait assez déplu aux répétitions, l'administration du théâtre crut devoir y ajouter un gros appoint, et donna dans la même soirée un long ballet en trois actes, *le Premier navigateur*, de Maximilien Gardel, pour désarmer la mauvaise humeur probable du public.

L'issue fut bien différente de celle qu'on croyait. Le succès fut immense; l'enthousiasme du public éclata dès le début et aboutit à un triomphe éclatant : il n'y eut qu'une voix pour proclamer la sensibilité, la passion, la grandeur de cette musique si admirable, si noble en sa simplicité qu'elle paraissait directement inspirée par la tragédie de Sophocle. L'ouvrage entier obtint le plus vif succès, mais certaines scènes, certains morceaux furent applaudis avec une chaleur extraordinaire : l'hymne chanté au premier acte devant le temple des Euménides; au second, la magnifique scène entre Œdipe et Antigone, leur duo si pathétique, puis le beau trio avec Thésée, et enfin, au dernier acte, cette scène incomparable dans laquelle le vieillard, tenant sa fille tendrement embrassée, reste sourd aux supplications de Polynice repentant et le voue aux dieux infernaux. Le public fit aussi la part des artistes dans ses bravos. La pièce était, en effet, remarquablement rendue. Chéron, acteur lyrique accompli

et doué d'une belle voix de basse profonde, — ce fut lui qui établit à l'Opéra cet emploi illustré depuis par Dérivis, Levasseur, Obin et Belval, — représenta Œdipe avec une dignité pénétrante et une grande puissance tragique ; Lainez conquit le premier rang par le rôle de Polynice ; Chardini se fit remarquer dans Thésée ; enfin Mlle Dozon, devenue Mme Chéron, qui n'avait pu encore se faire pleinement agréer du public, rallia tous les suffrages dans ce joli rôle d'Antigone, où sa petite taille, sa maigreur et sa voix aiguë la servaient à merveille. Les rôles secondaires du grand prêtre, d'Eryphile et d'une Athénienne étaient tenus par Moreau, Mlles Gavaudan aînée et Buret [1].

La reine n'avait pas manqué d'assister à cette représentation, et elle avait applaudi avec transport d'un bout à l'autre de la pièce, voulant donner une dernière marque publique d'admiration au compositeur qu'elle avait patronné. Elle revint encore à la cinquième représentation, qui eut lieu le vendredi 16, — « J'eus l'honneur de l'éclairer, » écrit Francœur dans son journal ; — puis elle fit exécuter *Œdipe*, le samedi 24, devant toute la cour, sur le théâtre de

1. La première représentation d'*Œdipe* donna une recette de 4,554 ls. 2 s. (il avait été délivré 70 billets gratis) ; la seconde, du 4 février : 4,916 ls. 12 s. ; la troisième, du 9 : 4,908 ls. 12 s. ; la quatrième, du 13 : 4,142 ls. 2 s. ; la cinquième, du 16 : 4,885 ls. 18 s., etc. C'était en somme un des plus grands succès que l'Opéra eût jamais obtenus. (Archives nationales. Ancien régime. O1, 636. *Recettes de l'Opéra.*)

Versailles. Elle voulait sans doute bien marquer, en manifestant ainsi coup sur coup ses préférences artistiques, que si elle avait naguère donné le pas à la *Phèdre* de Lemoyne sur *Œdipe*, c'était tout à fait contre son gré et sous l'influence des personnes qui lui reprochaient de toujours sacrifier les compositeurs français à des étrangers tels que Gluck, Sacchini ou Salieri[1].

Ce triomphe soudain, universel, qui tenait du prodige, jeta le désarroi dans le camp des critiques. Tous, comme par un mot d'ordre, ne voulant pas confesser le génie du musicien auquel ils avaient si souvent fait la leçon, se rejettent, non sans apparence de raison, sur l'émotion extrême du public en présence de cette œuvre posthume, et attribuent la meilleure part du succès aux regrets causés par la mort prématurée de l'auteur. « *Renaud* et *Chimène*

1. Quelques jours après le grand succès d'*Œdipe*, Dauvergne, dont l'affection pour la mémoire de Sacchini ne se démentait pas, écrivit à M. de la Ferté une lettre qui lui fait grand honneur, le priant de proposer à la reine de donner aux héritiers du musicien 20,000 ls. pour ces deux opéras posthumes sur lesquels ils n'auraient plus rien à prétendre. C'était plus que leur droit, mais aussi la mort de Sacchini avait fait profiter l'administration de sommes assez importantes, pensions, gratifications, etc. (Lettre du 20 février 1787. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635). — Le récit du règlement des droits des héritiers de Sacchini nous mènerait trop loin : qu'il suffise de dire qu'il entraîna des discussions sans fin. Voir les lettres adressées à M. de la Ferté en mars et avril 1789, par M. Desbues-Dannery, secrétaire du roi, représentant les héritiers de Sacchini. (Archives nationales. Ancien régime. O[1], 628).

méritaient les mêmes applaudissements, dit ironiquement Grimm, mais Sacchini vivait encore, et ce magnifique succès achève de nous prouver que l'on n'est juste qu'envers les morts. » Le rédacteur des *Mémoires secrets* refuse de se prononcer dès le lendemain, déclarant avec une indépendance effarouchée que « la reine ayant affecté d'applaudir l'opéra d'un bout à l'autre, ce qui entraînait le public adulateur, on ne peut encore rien statuer sur cet ouvrage très-prôné en ce moment. » Il attend ainsi près de vingt jours, au bout desquels voyant le succès s'affirmer, il déclare « que la musique est généralement admirée, qu'elle produit beaucoup d'effet, qu'il y a pourtant des longueurs, des moments d'ennui, mais qu'on est ensuite réveillé par de grandes beautés. » Puis il ajoute aigrement : « On regarde cet ouvrage comme le meilleur de Sacchini, et il y a une double raison pour qu'on en juge ainsi, c'est que ses partisans, émus de sensibilité de sa perte, ont reporté à l'ouvrage l'effet de la disposition favorable où ils se trouvaient, et que ses envieux, ne craignant plus un tel concurrent, ont été facilement déterminés à lui rendre justice. » Laharpe dit encore plus crûment que « si l'opéra de M. Guillard a beaucoup réussi, c'est grâce à la musique de Sacchini, jugée d'autant plus favorablement qu'il était mort. »

La postérité, en confirmant le jugement des contemporains, montre combien étaient fausses les insinuations de ces juges improvisés. Si, en effet, les amateurs qui ont, les premiers, entendu et compris

les magnifiques pages de cet ouvrage étaient encore sous le coup de la perte prématurée du compositeur, ceux qui vinrent après, qui, pendant soixante ans, ne se lassèrent pas d'applaudir l'opéra de Sacchini, et le placèrent même plus haut dans leur estime que n'avaient fait leurs prédécesseurs, ceux-là échappaient bien à cette triste influence et n'éprouvaient sûrement aucun regret de la mort de l'auteur. Leur admiration constante et réfléchie a définitivement rangé *Œdipe à Colone* au nombre des chefs-d'œuvre impérissables de notre Académie de musique. C'est que chaque page de cette partition porte l'empreinte évidente du génie, c'est que Sacchini suppléait à ce qui lui manquait sous le rapport de la science, du développement, de la puissance de l'orchestre, par une inspiration délicieuse, par un sentiment sincère, une tendresse exquise, une grandeur et une noblesse extrêmes. Si cette faiblesse relative de l'harmonie et de l'orchestre, comparée à la puissance d'expression de la partie déclamée ou chantée, était déjà sensible à l'époque où Sacchini composait ses ouvrages, elle n'a fait que s'accentuer par la suite et a contribué à faire retirer ces opéras du répertoire courant. Si certaines pages des partitions de Sacchini ont sensiblement vieilli par suite des procédés d'orchestre ou par la forme mélodique, il en est d'autres, — et c'est le plus grand nombre dans *Œdipe*, — qui ont gardé toute leur force d'expression, tout leur rayonnement dramatique, et qui resteront comme des modèles achevés du pathétique le plus émouvant.

L'ouverture assez brillante, mais d'une facture trop simple, et le premier air de Thésée, d'une mélodie agréable, sont précisément de ces morceaux sur lesquels le temps a laissé son empreinte, mais l'air où Polynice exhale sa colère contre son frère, et le chœur des soldats se dévouant à sa cause sont des inspirations élevées pleines d'élan belliqueux. Toute la scène des adieux d'Éryphile est empreinte d'une grâce timide, d'une tendresse charmante, depuis le joli chœur des Athéniennes : *Allez régner, jeune princesse!* d'une mélodie si pénétrante, depuis ces gracieux divertissements jusqu'à la douce ariette de la jeune Athénienne : *Vous quittez notre aimable Athènes*, jusqu'à la mélancolique réponse de la princesse : *Je ne vous quitte pas sans répandre des larmes.* Le récit de Thésée : *Allons au temple offrir nos sacrifices!* est d'une grande noblesse; l'air de Polynice qui suit et le trio entre Éryphile, Polynice et Thésée sont encore d'une mélodie distinguée et bien disposés pour les voix; mais les sentiments de douce tristesse et d'amour discret, qui dominent depuis le commencement de l'acte, répandent sur l'ensemble une teinte de monotonie, quoique chaque morceau pris à part soit charmant et montre bien la richesse mélodique du compositeur. Il s'élève tout à coup à une hauteur inattendue dans la scène finale, lorsque Thésée, sa fille et Polynice viennent au temple implorer la protection des dieux et leur demander de bénir l'union d'Éryphile avec Polynice. L'hymne religieux, l'invocation du grand prêtre, la prière des prêtres : *O*

déesses, apaisez-vous! soutenue par de belles batteries d'orchestre, puis la réponse courroucée du grand prêtre transporté d'un saint délire, l'effroi de la foule, la terreur de Polynice, la confusion du peuple qui fuit de tous côtés, le chant persistant des prêtres implorant la clémence divine forment un tableau magnifique et d'une grandeur terrible.

Le deuxième acte s'ouvre par un récit et un air douloureux de Polynice fuyant le courroux céleste, trompant par une course folle à travers la campagne le remords qui l'obsède, le désespoir qui le ronge... Tout à coup il aperçoit au loin, sur la colline, un vieillard aveugle, couvert d'un long manteau sombre, que conduit par la main une jeune fille misérablement vêtue. « C'est Œdipe ! » s'écrie-t-il dans un nouvel accès de désespoir, et il fuit l'ombre vengeresse de son père. Les scènes qui suivent forment une progression magnifique. L'arrivée d'Œdipe et d'Antigone, leurs récits si affectueux, si tendres, si douloureux, l'effusion paternelle d'Œdipe dans son air : *Ma fille, hélas! pardonne un douloureux transport!* le dévouement inaltérable d'Antigone qui s'épanche dans la délicieuse mélodie : *Tout mon bonheur est de suivre vos pas;* le délire affreux qui saisit le vieillard lorsqu'il se croit poursuivi par les Euménides, les douloureuses répliques d'Antigone qui cherche à ramener le calme en son esprit troublé, l'admirable duo : *Filles du Styx, terribles Euménides!* où la folie du vieillard forme un contraste douloureux avec la tendresse de sa fille; puis l'expan-

sion de leur joie quand Œdipe retrouve ses sens : *O transports pleins de charmes!* enfin l'entrée du peuple voulant frapper le vieillard qui a osé franchir l'enceinte du temple consacré aux Furies, la colère de la foule et sa soif de vengeance lorsqu'elle apprend que cet impie est Œdipe, les clameurs du peuple, les supplications d'Antigone, le calme impassible du vieillard devant ce déchaînement de haine; autant d'épisodes d'une grandeur admirable et qui ont inspiré au musicien morceaux sur morceaux d'une expression incomparable. Thésée, prévenu par Polynice, accourt et défend Œdipe contre l'aveugle fureur de la populace : ici le *crescendo* s'arrête court. L'air de Thésée : *Du malheur auguste victime!* est rempli de formules vocales italiennes destinées à faire briller le talent du chanteur, et qui enlèvent tout caractère à la mélodie. Le trio qui suit entre Antigone, Œdipe et Thésée est mieux traité et traduit bien l'effusion de reconnaissance des deux exilés envers le roi qui les a défendus et qui leur offre un asile de paix : le morceau est court, mais d'une expression noble, et il termine l'acte avec éclat.

Le dernier acte débute par une longue scène entre Antigone et son frère. La prière qu'elle adresse aux dieux de compatir à leurs douleurs et de terminer leurs tourments est empreinte d'un grand sentiment religieux, ainsi que la réplique de Polynice suppliant les dieux d'épargner son père et de détourner sur lui-même leur courroux. L'air d'Antigone : *Dieux, ce n'est pas pour moi que ma voix vous im-*

plore! avec ce début sombre, résigné, et cet allegro passionné, plein des élans de la piété filiale la plus fervente; la phrase douloureuse de Polynice : *Pour soulager un père en ses pressants besoins,* et enfin le duo du frère et de la sœur : *En ma faveur daigne attendrir un père,* qui débute par un bel andante et finit par un allegro bien mouvementé et chaleureux, forment la première partie de cet acte. La seconde partie est encore supérieure et offre, comme le premier finale, comme le second acte presque entier, un des tableaux dans lesquels le génie de Sacchini a acquis toute sa force d'expansion. Cette scène où Polynice se jette aux genoux de son père est admirablement traitée jusque dans ses moindres épisodes. L'air suppliant de Polynice : *Daignez rendre, seigneur, notre cause plus juste!* est d'un accent douloureux et repentant au possible; la colère d'Œdipe, le saint transport qui l'anime en entendant cette voix détestée, le redoublement d'amour pour Antigone qu'il éprouve en sentant près de lui son fils rebelle, sont rendus dans des récits d'un pathétique effrayant et dans cet air célèbre : *Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins,* qui restera comme un modèle de tendresse et d'effusion paternelle. Cependant Antigone unit ses prières à celles de son frère. Polynice, désespérant de fléchir le farouche vieillard, réclame de lui la mort et s'offre sans défense à ses coups; mais Œdipe, touché du désespoir de son fils et des douces prières d'Antigone, ne peut plus retenir ses larmes; il pardonne à son fils, et, tenant ses deux enfants

serrés dans ses bras, entonne avec eux un beau chant de grâces envers la divinité, mélodie large et pieuse, où les trois voix sont puissamment soutenues par des batteries en triolets de l'orchestre. La scène finale nous ramène au temple : le grand prêtre proclame, devant tout le peuple assemblé, que les dieux, apaisés par le repentir de Polynice, ne s'opposent plus à son union avec la fille de Thésée; la foule accueille cet arrêt favorable avec des cris de joie et entonne un chœur de fête et de triomphe [1].

Les registres conservés aux archives de l'Opéra permettent de suivre, jour par jour, la longue série des représentations de cet ouvrage, et de reconnaître les recettes qu'il produisit, la recette quotidienne comme celle de chaque année.

Au 1er vendémiaire an XII, *Œdipe à Colone* avait obtenu 316 représentations; depuis lors, il se joua sans interruption, variant entre une et vingt représentations par année, jusqu'au mois de mai 1830, où il était donné pour la dernière fois le 28, avec le ballet d'Halévy, *Manon Lescaut* : la recette était de 4,131 fr. 90 c. Durant cette période de vingt-huit années, l'opéra de Sacchini obtint une

1. Nous ajouterons ici un détail bibliographique. Les sept opéras français ou francisés de Sacchini, depuis *la Colonie* jusqu'à *Evelina*, ont tous été publiés en partitions d'orchestre qui se trouvent encore aisément; deux seulement, *Dardanus* et *Œdipe*, en partition de piano et chant. Cette partition de *Dardanus*, l'édition étant épuisée et les planches fondues, est devenue très-rare, tandis que celle d'*Œdipe* est toujours dans la vente courante (in-8°, chez Brandus).

nouvelle série de 260 représentations; il servit aux débuts de quantité de chanteurs : Huby dans Œdipe, Alexandre et Louvet dans Thésée, Lebrun, Eloy, Damoreau, Lafont dans Polynice. Et combien de jeunes chanteuses s'essayèrent dans le tendre et gracieux rôle d'Antigone! Mlles Armand, Chollet, Naudet, depuis mariée à Dérivis, Pelet, Ferrière, Hymm (Mme Albert), Grassari, Kaiffer, Caroline Lepy, Leroux, qui devint Mme Dabadie, Dussart, Bibre, etc. Cette rapide énumération montre quelle vogue avait alors l'œuvre de Sacchini, puisque tant d'artistes s'y produisaient ainsi coup sur coup comme dans l'ouvrage qui pouvait le mieux les aider à conquérir les suffrages des amateurs. Leur empressement à effectuer leur début dans un rôle quelconque d'*Œdipe* est un signe certain de la grande faveur dont cet opéra jouissait auprès du public.

Il y eut un laps de treize années pendant lesquelles *Œdipe* disparut complétement de l'affiche de l'Opéra, mais, en 1843, le directeur, — c'était alors Léon Pillet, — depuis longtemps sollicité de tenter la reprise de quelques anciens ouvrages et se trouvant avoir sous la main des acteurs très-bien doués pour représenter Œdipe et Antigone, décida de remonter le chef-d'œuvre de Sacchini. Levasseur avait, en effet, étudié le rôle d'Œdipe dès le temps qu'il était au Conservatoire, il l'avait joué pour le concours qui lui avait valu le premier prix, et il le remplit de la façon la plus noble et la plus dramatique. Mme Dorus-Gras avait précisément la voix et

la physionomie qui convenaient au personnage d'Antigone. Massol reprit le rôle de Polynice, dans lequel il avait débuté en 1825, et y obtint un brillant succès. Canaple était chargé du rôle de Thésée. Il faut noter, à l'honneur du directeur d'alors, que cette reprise était très-exacte, et, qu'en fait de changements et de corrections, on s'était contenté d'ajouter quelques trombones et trompettes dans l'ouverture et dans le chœur des soldats. La musique, bien qu'elle semblât par instants un peu pauvre d'harmonie et d'orchestre, produisit encore une impression profonde, surtout par les admirables morceaux du second acte; mais la tragédie parut d'une froideur glaciale et empêcha l'ouvrage de se maintenir longtemps sur l'affiche. Cette reprise, effectuée le 3 juillet, avait produit 3,248 fr. 02 c. L'opéra fut donné six fois en juillet et août, accompagné de différents ballets, d'abord de *la Sylphide*, de *la Gipsy*, puis quatre fois de *la Péri*, qui, étant alors dans sa nouveauté, fit monter sensiblement les recettes. *Œdipe* fut encore joué une fois, avec le ballet de *la Jolie Fille de Gand*, le 15 mai 1844, et produisit 6,351 fr. 28 c. En trois séries de représentations, le chef-d'œuvre de Sacchini avait donc atteint le chiffre énorme de 583 représentations.

Depuis 1844, *Œdipe* n'a pas reparu à la scène, mais ce silence prolongé n'atténue en rien la valeur de l'œuvre, qui demeure une des plus belles créations lyriques de la scène française. Il est bien à regretter qu'après l'incendie de l'Opéra, M. Halanzier, qui avait alors à sa disposition de bons artistes

pour remplir les principaux rôles, n'ait pas écouté le conseil qu'on lui donnait de reprendre l'opéra dans lequel le génie de Sacchini a atteint son expression suprême. Ainsi exécuté dans la salle Ventadour, où la sonorité d'un orchestre restreint aurait causé moins de surprise à l'oreille que dans le vaisseau bien plus vaste de la rue Le Peletier, le chef-d'œuvre nonagénaire aurait sans doute excité vivement la curiosité du public et soulevé chez lui une émotion irrésistible.

VII

ARVIRE ET EVELINA

Sacchini avait laissé encore un opéra inachevé, *Arvire et Evelina*, qu'il avait écrit en entier sauf les trois dernières scènes. La reine, dont la faveur ne s'était jamais relâchée à l'égard de Sacchini, voulut encore veiller au soin de sa gloire, et elle fit prier Piccinni de terminer l'œuvre de son rival. Celui-ci accepta avec cette bonté d'âme dont il avait déjà donné mainte preuve, tant envers Sacchini qu'envers Gluck. Cependant, le chef d'orchestre de l'Opéra, Rey, dont on connaissait l'attachement pour le musicien qu'on venait de perdre, réclama l'honneur d'achever l'œuvre de son ami et assura que Sacchini lui-même l'avait désigné pour le suppléer dans cette besogne.

Dauvergne, qui nourrissait une vive animosité contre Rey, écrivit coup sur coup plusieurs lettres très-violentes à M. de la Ferté pour empêcher qu'on ne lui confiât cette besogne plus délicate que difficile. Voici la première et la plus dure de ces lettres (10 octobre 1786) :

Monsieur,

Ce que j'ai eu l'honneur de vous mander hier commence à se réaliser : on dit que les amis du sieur Rey (les sieurs Lasalle et Légier, ancien procureur) font courir le bruit que le sieur Sacchini lui a fait don de toute sa musique; qu'il a chés lui la partition d'*Œdipe à Colonne* et celles de *Vélina* (*sic*), qui n'est pas encore fini; que M. Sacchini l'avoit chargé d'y travailler, comme si un grand peintre chargeoit un barbouilleur d'enseignes de finir un de ses tableaux ; il est vrai que depuis deux ans il fait régulièrement sa cour à l'hôte et au laquais du défunt ; ces hommes gouvernoient le sieur Sacchini ; de plus, ils sont Italiens et même Italiens et demi, etc.

Je proposerai au comité de demain de faire un service (service mortuaire pour Sacchini) après le voyage de Fontainebleau; on en fera une délibération que j'aurai l'honneur de vous envoyer.

J'ai celui d'être, etc.

D'AUVERGNE.

P.-S. — Je viens d'apprendre, par une personne très-sûre, que, dans la matinée du jour de la mort, le sieur Rey, de concert avec l'hôte et le laquais, ont mis à part toute la musique et l'avoient fait porter chez l'hôte avant que d'appeler le commissaire pour mettre les scellés ; qu'ils avoient fait fabriquer une donation prétendue, ornée de belles phrases, qu'ils ont fait signer au défunt, et dont on dit qu'ils ont envoyé copie à la reine; que le sieur Rey a l'impudence de faire débiter dans le public, depuis deux jours, que le sieur Sacchini n'a fait que le chant et la basse de tous ses opéras, et que c'est lui qui en a fait les accompa-

gnemens, les chœurs et les airs de danse ; enfin, si l'on en croyoit les appologistes du sieur Rey, ce seroit lui qui auroit fait les opéras de *la Suite d'Armide* (*Renaud*), de *Chimène*, de *Dardanus*, d'*Œdipe à Colonne*, et de celui qui reste à finir : heureusement pour le défunt que ceux à qui on fait part de cette impudence se révoltent et sont indignés de voir qu'un homme qui n'a fait qu'un mauvais acte, *Apollon et Coronis*, veuille s'attribuer la gloire d'avoir fait des choses qui sont faites pour honorer les plus grands talens, et voler le bien d'une sœur de ce malheureux, femme qui a fait vingt-deux enfans, à qui il en reste encore huit, et qui est très-pauvre ; il faut espérer qu'elle viendra ici et qu'elle fera annuler cette prétendue donation qui emporteroit le plus clair et le meilleur bien de la succession, car tout le monde pense que l'hôte et le laquais se sont emparé de ce qu'ils ont trouvé de meilleur, comme le sieur Rey a fait de la musique ; on pense même et on suppose que ces trois hommes sont d'intelligence[1].

La Ferté communiqua aussitôt cette lettre au ministre, en le priant d'en prendre connaissance en entier, vu la gravité de l'accusation, mais sans la montrer à personne, « pour que Dauvergne ne pût pas être compromis, ayant cru de son devoir de vous éclairer sur toutes ces intrigues. » Il lui propose enfin de faire mettre sous séquestre les papiers de Sacchini jusqu'à l'arrivée de sa sœur, et il joint un projet d'ordre à M. de Crosne, où il était dit à cet officier de police « d'envoyer chercher l'hôte du

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 625.

sieur Sacchini ainsi que son domestique, pour les charger, à titre de dépôt, *et en les faisant sceller*, de ses papiers et compositions, et surtout de la partition de l'opéra d'*Œdipe à Colone* et de celle de *Vélina*, opéra qu'il a faits par ordre de la cour... » Cette lettre, approuvée par le ministre, fut expédiée le 11 au soir, mais il était déjà trop tard[1].

Il y avait, à coup sûr, beaucoup d'exagération dans les accusations de Dauvergne, mais il faut reconnaître aussi que la conduite de Rey n'était pas des plus claires. D'abord, la donation, écrite d'une main étrangère et que Sacchini avait seulement signée, n'était pas valable; de plus, Rey avait eu le tort grave d'emporter chez lui toute la musique de Sacchini avant de faire apposer les scellés, et, d'autre part, le commissaire de Crosne avait eu l'imprudence de se contenter d'une déclaration pure et simple de Rey[2]. En somme, il y avait eu là de la faute de tout le monde. Bien que Rey n'apportât aucune raison sérieuse à l'appui de son dire, malgré le désir qu'aurait eu la reine de voir Piccinni se charger de cette besogne, malgré l'opposition de Dauvergne qui, à défaut de Piccinni, désignait Vogel, on crut devoir céder à une réclamation qui s'appuyait sur un motif aussi pieux que l'amitié, d'autant plus que le parlement lyrique soutenait avec obstination — contre le vœu

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635. Lettres de Dauvergne à La Ferté des 11, 12, 13 et 15 octobre 1786.

de la reine — que c'était faire insulte aux musiciens français que de charger un Italien d'achever l'œuvre de Sacchini. « Le sieur Rey est venu chez moi ce matin, écrit Dauvergne à La Ferté, le 29 octobre, au soir. J'ai cru que ses yeux m'alloient dévorer, il m'a dit devant le sieur La Suze, que M. de Villequier avoit fait venir M. Piccini pour le charger d'achever *Evelina*, mais [qu'il] parleroit à la reine sur l'affront qu'on lui faisoit, d'autant que Sacchini l'avoit chargé d'achever cet ouvrage, etc... » Rey obtint donc gain de cause, et il s'acquitta de cette tâche avec habileté et modestie. Il eut, en effet, le bon esprit d'employer autant que possible, pour terminer le troisième acte, des morceaux tirés d'autres ouvrages du maître : il faut avouer qu'il était difficile d'agir plus sagement [1].

Le poëme d'*Arvire et Evelina* était de la façon de Guillard, et lui avait encore fait décerner un prix par l'Académie, mais il s'en fallait bien qu'il valût celui d'*Œdipe*. Guillard avait pris ce sujet dans un drame anglais, *Caractacus*, joué à Londres en 1776, au théâtre de Covent Garden, et dont l'auteur, William Mason, avait emprunté les épisodes principaux à Tacite [2]. Ce Caractacus, roi des Silures, était un des chefs bretons qui tinrent tête le plus longtemps aux généraux romains envoyés par l'em-

1. Pour sa peine, Rey reçut une gratification de 1,000 fr. que le ministre lui accorda sur la demande du comité (délibération du 26 janvier 1788). Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

2. *Annales*, liv. XII, chap. XXXIII à XXXVII.

pereur Claude pour soumettre les îles de Bretagne. Il fut enfin défait par le propréteur Ostorius, mais il réussit à s'échapper, et il allait recommencer la lutte, lorsqu'il fut livré par ruse à son vainqueur par la reine de Brigante, Cartismandua. Emmené prisonnier à Rome, Caractacus en imposa, par sa fermeté héroïque, à l'empereur, qui lui rendit la liberté. La lutte du chef breton contre les Romains et la trahison à laquelle il succomba formaient le sujet du drame anglais, que Guillard se flattait d'avoir considérablement modifié en mieux : il changea au moins le nom de tous les personnages qu'il trouvait trop barbares pour des oreilles françaises. Cette pièce était très-défectueuse par plus d'un point : l'exposition en était confuse, l'action était presque nulle, d'une froideur extrême, et n'offrait aucun intérêt. Ces défauts choquèrent surtout à la représentation, qui fut donnée le mardi 29 avril 1788, avec *la Rosière*, ballet de Maximilien Gardel. Chéron et sa femme représentaient le roi des Silures, Arvire, et sa fille Evelina; Lainez et Laïs figuraient Irvin et Vellinus, les deux fils d'Elfrida, reine de Lenox; Chardini, Moreau et Martin : le grand druide Modred, le général romain Messala et un barde. Cette distribution comprenait au moins quatre artistes de premier ordre, mais il n'était pas en leur pouvoir de sauver un ouvrage aussi ennuyeux. La musique se ressentait singulièrement de la monotonie du poëme, l'absence des voix de femmes dans les chœurs contribuait encore à assombrir cette partition. On accorda bien quelques éloges

de commande à cette dernière production du célèbre musicien; on répéta bien haut « que la musique était digne du maître, » et encore « que nommer l'auteur de la musique, c'était en faire le plus bel éloge, » mais on se garda bien d'aller l'entendre.

Le lendemain de la représentation, Dauvergne avait adressé à La Ferté une lettre où il lui rendait compte de l'effet produit et qu'il terminait ainsi : « Voilà, monsieur, les observations que j'aurais faites à M. Sacchini lui-même, mais que je ne me suis pas permis à l'homme chargé de son ouvrage par l'autorité suprême : cependant, quoique la recette ait été médiocre pour une première représentation, il a été prodigieusement applaudi; j'avois eu soin de faire donner beaucoup de billets à MM. les acteurs, chose que je ferai vendredi et pendant les huit ou dix premières représentations, afin de soutenir cet ouvrage autant qu'il sera possible et me mettre à l'abri des reproches. Je vous prie, monsieur, de ne point faire part de mes observations à personne, le public pourra bien vous dire la même chose, mais cela ne doit point venir de moi, par le respect que je dois à la décision qui a chargé l'homme le moins capable de rédiger la fin d'un ouvrage de cette conséquence [1]. »

On voit, par ces derniers mots, que Dauvergne avait toujours conservé sa vieille rancune contre Rey. La seconde représentation fut donnée le ven-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635. Lettre de Dauvergne du 30 avril.

dredi 2 mai, toujours avec *la Rosière,* puis vint un ordre du ministre qui ajournait la troisième, on saura plus tard pourquoi. Le 13 mai, Dauvergne se rendit à Versailles pour demander au ministre si l'on pouvait reprendre la pièce, mais celui-ci répondit « qu'il ne falloit pas encore, qu'il lui diroit lorsqu'il en seroit temps. » Dauvergne se promit alors de ne plus lui faire aucune question à ce sujet, et il proposa au comité, d'accord avec Rey, de différer les représentations d'*Evelina* jusqu'à l'automne suivant. Cet avis fut adopté sans discussion [1], et les représentations d'*Œdipe,* un instant interrompues, reprirent leur cours, le 30 mai, par la vingt-quatrième.

Si l'ennui qu'il inspirait devait forcément tuer cet opéra, certains morceaux subsistent qui témoignent du génie du maître. Tel est l'air du malheureux Arvire invoquant l'Éternel en faveur de sa patrie qui va tenter un dernier effort pour secouer le joug romain. Si Sacchini a, comme le bon Homère, sommeillé tant soit peu dans ce dernier ouvrage, il faut reconnaître que jamais il ne composa une scène plus pathétique que celle où Irvin, après s'être introduit par ruse auprès du vieil Arvire pour le livrer au général romain Messala, se sent saisi de remords :

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635. Lettres de Dauvergne des 14 et 15 mai 1788. La première représentation avait donné une recette de 3,784 ls. 18 s. On avait distribué 70 billets gratis ; la seconde, avec 102 billets gratis, avait produit 2,994 ls. 14 s. (Archives nationales, Ancien régime. O[1], 636. *Recettes de l'Opéra.*)

frappé par la vue du vieillard et par la beauté de sa fille, mais retenu, d'autre part, par la crainte de perdre son frère Vellinus en avouant leur trahison commune, il se trouve tout à coup en face d'Evelina, et, vaincu par ses prières, lui jure d'embrasser sa cause et de combattre les Romains si elle assure, en retour, le salut de Vellinus. Lainez et Mme Chéron s'élevaient au sublime dans l'interprétation de cette scène ; ils n'avaient, pour cela, qu'à suivre à la lettre la musique qui traduit avec une vérité saisissante les moindres épisodes de ce drame. Les hésitations d'Irvin, la fière réponse d'Evelina le rappelant à l'honneur, forment un ensemble très-dramatique qui amène bien la phrase suppliante : *Prince, je vois couler vos larmes,* où Evelina s'efforce de détacher Irvin du lâche complot tramé par son frère. Irvin va céder à cette prière, mais il s'arrête tout à coup, et ce combat intérieur entre l'amour et l'honneur se traduit avec force dans un air admirable tout haletant de passion, d'émotion, de remords. On devine dès lors qu'il sauvera sa bien-aimée et son père, et qu'il embrassera la cause des Bretons contre sa propre patrie.

Sitôt que l'automne arriva, Dauvergne, qui avait conservé un respect profond pour la mémoire de Sacchini, s'occupa de reprendre *Evelina,* comme il en était convenu avec le comité au printemps précédent. La proposition qu'il fit au comité fut agréée, et il fixa la reprise pour le vendredi 17 octobre. Restait à obtenir le consentement du ministre, car le veto primitif n'avait pas encore été

levé. Or, le ministre avait changé dans l'intervalle et M. de Villedeuil avait remplacé le baron de Breteuil au département de la Maison du roi. Dauvergne se rendit donc à Versailles pour lui soumettre le poëme incriminé, et voici le compte qu'il rend de cette visite en date du 7 octobre : « Je lui ai parlé (au ministre) de la remise d'*Evelina*, il m'a demandé pourquoi il avoit été suspendu, je lui ai répondu que je croyois que c'étoit peut-être deux vers de la scène 5e du 1er acte que dit le roi Arvire :

J'étois né sur le trône et je ne suis plus rien,
Les dieux m'ont tout ravi !

qui peuvent en être la cause, au demeurant je lui envoye le poëme en lui observant que je ferais changer ces deux vers si cela étoit absolument nécessaire, j'attendrai ses ordres demain ou après[1]. »

Au bout de quatre jours, Dauvergne, ne recevant aucune réponse du ministre, retournait à Versailles pour le presser de vive voix. « Il m'a paru, totalement indécis sur cet objet, écrit-il le 11 octobre, craignant que [si] l'on supprime les deux vers qui peuvent être susceptibles d'application, on ne marque une crainte puérile, que si au contraire on les laisse subsister, cela ne fasse du mouvement; enfin, après dix ou douze minutes d'entretien sur cela, j'ai fini par le prier d'en parler ce soir à la reine, et d'avoir la bonté de me dire lundi ce que

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 629.

je dois faire[1]. » Cependant Dauvergne, qui avait promis au comité de lui rapporter une réponse précise, chargea sa conscience d'un gros mensonge pour couper court à toutes les questions et dit qu'il n'avait pas pu voir le ministre, mais il fit mettre *Evelina* en répétition, espérant bien que M. de Villedeuil en autoriserait la représentation. Il se trompait : le ministre défendit de jouer cet ouvrage, du moins pour le moment, mais sans vouloir que la défense parût venir du ministère[2]. Aussi le directeur de l'Opéra suggéra-t-il l'idée d'expliquer cette défense par la trop grande ressemblance qui existait entre ce poëme et celui d'*Œdipe*. Le ministre lui envoya donc un ordre conçu dans ce sens, disant « qu'il croyoit convenable de mettre quelque intervalle entre les représentations d'*Œdipe à Colone* et la reprise d'*Arvire et Evelina*, vu qu'il y a dans ces deux pièces des situations si ressemblantes qu'elles ne pourroient que nuire au succès de la dernière[3].» Il commandait en conséquence de jouer entre ces deux ouvrages *Démophon*, après quoi l'on pourrait retirer *Œdipe* pour jouer *Evelina :* c'était autant de temps de gagné.

Cependant Dauvergne, qui comptait beaucoup sur cette reprise d'*Evelina* pour rétablir les affaires de l'Opéra, ne perdait pas de vue cette idée, et quand

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 629.

2. Archives nationales. Ancien régime. O1, 629. Lettres de Dauvergne, du 14 octobre, et de M. de Villedeuil à La Ferté, du 20 octobre.

3. *Ibid.*

arriva l'époque de la représentation de capitation, comme une fièvre assez violente le retenait au lit le jour de l'assemblée générale des artistes copartageants (12 décembre), il fit proposer aux principaux sujets de chaque corps d'aller en députation chez le ministre lui demander la permission de jouer *Evelina* pour leur première capitation[1]. Ceux-ci adoptèrent l'idée, mais ils remplacèrent cette démarche en corps par une supplique qu'ils adressèrent au ministre. Avaient signé : de Saint-Huberty, Rousseau, Lainez, Gardel, Chéron, Rey, Chardini, de la Suze, Boquet, Berthélemy, Francœur, Jansen, Lasalle [2].

Le ministre octroya la permission demandée et l'on annonça la troisième représentation d'*Arvire et Evelina* pour le samedi 27 décembre, juste neuf mois après les deux premières. La pièce avait été enrichie d'un ensemble pour terminer le premier acte d'une façon plus brillante, et d'un grand divertissement final, de la composition de Gardel. Grâce à cet appoint, l'opéra de Sacchini put être joué cinq ou six fois de suite, mais il fut loin d'obtenir le succès qu'on attendait. Le jour de la capitation, la recette s'était élevée au chiffre énorme de 6,472 ls. 10 s., mais dès la quatrième représentation (mardi 6 janvier 1789), elle tombait à 2,227 ls. 16 s., avec 129 billets gratis[3].

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629. Lettres de Dauvergne, des 10 et 12 décembre.

2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

3. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 636. *Recettes de l'Opéra.*

A la fin du mois on laissa de côté cet ouvrage pour ne plus le rejouer qu'à de très-rares intervalles. Le 13 mars il atteignait péniblement sa neuvième représentation, et encore fut-elle donnée, dit Francœur dans son journal, « sur la demande du prince Henry de Prusse, qui devait partir de France le dimanche suivant. » Peu de temps après, Dauvergne, cédant à l'évidence, écrivait à La Ferté : « La représentation d'*Evelina* n'a produit hier ni argent, ni effet; c'est un ouvrage composé en partie de morceaux de musique estimable, et que Sacchini aurait arrangée différemment s'il avait vécu assez pour le finir : il n'y a plus à compter sur cet opéra pour faire de bonnes recettes[1]. »

Cet arrêt, prononcé par le plus zélé défenseur de Sacchini, devait être le coup de grâce pour cette malheureuse *Evelina*, qui disparut de nouveau de l'affiche, mais non sans retour.

Au 1er vendémiaire an XII, cet opéra, malgré ces interruptions répétées, n'avait pas été joué moins de cinquante et une fois; il obtint encore trente représentations depuis lors jusqu'en février 1811. Il y eut à cette date un nouveau temps d'arrêt; puis, le 3 septembre 1820, on reprit encore *Evelina* réduite en deux actes par Saulnier, qui garda l'anonyme. On trouve aux archives de l'Opéra la lettre par laquelle la veuve de Guillard autorise la représentation de la pièce ainsi arrangée, tout en « regrettant beau-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 628. Lettre du 17 juin 1789.

coup qu'on ne puisse pas jouer cet ouvrage comme son mari l'avait composé, les coupures ayant ôté des vers qui rendaient l'action plus claire et motivaient le dénoûment. » Les retranchements portaient surtout sur le troisième acte, à cause d'évolutions impossibles à exécuter sur la scène du théâtre Favart, où l'Opéra s'était réfugié après l'assassinat du duc de Berry, mais l'arrangeur avait pris soin de prévenir que si le poëme avait été modifié, tous les morceaux originaux de Sacchini étaient restés intacts : l'ensemble de la partition avait été remanié et refondu par Berton. Mme Albert jouait Evelina; Dérivis, Arvire; Louis Nourrit, Irvin; Eloy, Vellinus; Bonel, Modred, et Prévost, Messala. Cette reprise n'obtint que douze représentations réparties sur deux années. Enfin, le 17 juillet 1826 *Evelina* reparut une dernière fois à la scène, jouée par les mêmes acteurs, à l'exception de Mme Albert et d'Eloy, remplacés par Mme Grassari et Dabadie. Deux représentations terminèrent la carrière accidentée de cet opéra qui, délaissé après une défaite jugée irrémédiable, puis retouché, raccommodé et rejoué avec un semblant de faveur, abandonné de nouveau, repris encore, avait, ainsi ballotté d'échec en succès et de réussite en insuccès, atteint le chiffre élevé de quatre-vingt-quinze représentations, presque la centaine.

VIII

L'HOMME ET L'ARTISTE CHEZ SACCHINI

La mort prématurée de Sacchini avait brisé sa carrière à l'heure précise où s'étant bien pénétré des exigences et de l'idéal de notre drame lyrique, où s'étant sérieusement préparé, par ses pastiches de *Renaud* et de *Chimène*, à lutter avec les compositeurs qui occupaient en maîtres la scène de l'Opéra, il se sentait enfin en pleine possession de son génie et de forces créatrices qui allaient peut-être doter la scène française de plusieurs chefs-d'œuvre. Doué d'une rare facilité mélodique, comme la plupart des compositeurs italiens, mais ne possédant aussi qu'une idée bien faible de la beauté de l'expression musicale, qui puise sa force suprême dans la simplicité et la justesse absolue de la déclamation, Sacchini avait, dès sa jeunesse, écrit quantité d'opéras qui portent la marque d'un laisser aller extrême et d'un travail trop rapide, mais où l'on distingue, au milieu de négligences inexcusables, des cantilènes suaves et nobles : ce charme mélodique, cette pureté d'expression, restèrent les qualités distinctes de l'élève de Durante. On citerait difficile-

ment un musicien qui ait mis plus de charme dans ses airs et dont les opéras, même les moins heureux, contiennent plus de mélodies remarquables par la grâce et la tendresse de l'inspiration. Le contact de la scène française et la lecture ou l'audition des chefs-d'œuvre de Lulli, de Campra, de Destouches, de Rameau, de Gluck, de Piccinni, révélèrent au compositeur toute une nouvelle poétique musicale et dramatique. Il ne suffisait plus d'écrire d'inspiration nombre de mélodies charmantes, sans s'inquiéter de la situation du drame ou du caractère des personnages; la condition essentielle du beau était que ces mélodies fussent absolument conformes au sentiment qu'elles devaient exprimer, et qu'en outre elles fussent soutenues par de riches dessins à l'orchestre, qui acquérait dès lors une importance presque égale à celle des voix.

C'était dans cette alliance de tous les agents sonores, animés et inanimés, dans la fusion de la mélodie expressive aux voix et de la symphonie aux instruments, dans l'étude de la nature et des sentiments, dans la recherche de l'expression vraie que ces maîtres de génie avaient placé, les premiers d'instinct, les autres par raisonnement, l'idéal suprême de la musique dramatique; c'est là que le plaça à son tour Sacchini. Il dut dès lors s'astreindre à de sérieuses études et le fit sans hésiter. Il chercha donc à acquérir la connaissance de l'orchestre qui lui faisait absolument défaut, et s'il n'obtint jamais de ce côté une grande puissance, non plus qu'une rare originalité, il parvint du moins à combiner ses ins-

truments avec une pureté non dépourvue d'élégance, et trouva même assez souvent par des moyens très-simples de beaux effets d'orchestre, surtout dans les pages de charme ou de tendresse. Il sut enfin donner à sa mélodie un caractère plus élevé, un accent plus pathétique, sans rien perdre de cette chaleur d'inspiration qui faisait le seul mérite de ses productions italiennes telles que *l'Alessandro nell' Indie* ou *l'Andromacca*. Il venait de donner dans *Dardanus* un premier gage de cette heureuse transformation et attendait avec impatience l'apparition de son *Œdipe*, où il avait condensé toutes les forces de son génie et de son savoir, lorsqu'il mourut.

Sa mort fut, nous l'avons vu, le signal d'un revirement qui s'opéra aussitôt en sa faveur jusque chez ses ennemis déclarés : ils eurent la franchise de l'admirer dès qu'ils pensèrent n'avoir plus à le redouter. Tant qu'il avait vécu, ils l'avaient poursuivi d'une haine sourde, ils lui avaient tendu dans l'ombre des embûches, avaient combiné contre lui une trame odieuse, et cherché à l'atteindre dans sa fortune et dans sa gloire en diminuant la rémunération à laquelle il avait droit, en faisant retirer ses ouvrages du répertoire ; ils l'avaient enfin contraint par leurs persécutions à s'exiler volontairement de l'Opéra, d'où ils auraient voulu le chasser publiquement. Dès qu'il fut mort, ils n'eurent rien de plus pressé que de célébrer ses talents et de s'unir à ses amis pour lui rendre les derniers honneurs, afin de donner le change à l'opinion publique vive-

ment émue par la perte d'un grand compositeur. C'est malheureusement la destinée ordinaire des musiciens de génie d'être peu appréciés ou même méconnus de leur vivant, de supporter avec douleur les misérables attaques d'ennemis acharnés qui sont souvent assez puissants ou assez adroits pour tromper le public sur la valeur d'artistes éminents, et de continuer non pas de lutter, mais de composer les yeux fixés vers l'avenir, animés par l'espoir que la postérité sera plus clémente à leur égard et rachètera par son approbation enthousiaste l'injurieux dédain de leurs contemporains.

Il n'est peut-être pas de pays où ce sentiment de défiance de la part du public et de jalousie de la part des artistes à l'égard des musiciens d'élite, et surtout de ceux qui veulent innover, soit plus développé qu'en France et ait produit de plus honteuses méprises, de plus flagrantes injustices. Il n'y a pas encore longtemps que dans la même semaine, la Comédie-Française reprenait avec éclat une tragédie immortelle, *Britannicus,* qui n'avait pu être jouée que huit fois à l'origine, tandis que la société des concerts du Conservatoire exécutait avec un brillant succès une œuvre admirable de Berlioz, *la Damnation de Faust,* qui avait été sifflée en cette même salle de la rue Bergère, onze ans auparavant. Il n'y a rien de plus instructif, à notre avis, que ces rapprochements historiques dans les questions d'art. Comment démontrer mieux que par le fait brutal l'inanité des jugements hâtifs que nous sommes si enclins à porter et que la postérité cassera tout d'une

voix, comme nous avons déjà cassé ceux de nos pères? Nos devanciers avaient nié et raillé les créations impérissables de Mozart, de Beethoven et de Weber, en termes aussi violents que certaines gens raillent et nient aujourd'hui les chefs-d'œuvre de Schumann, de Berlioz et de Wagner : que reste-t-il à cette heure des amères critiques et des ironies joyeuses déversées sur *Don Juan, les Noces, Fidelio,* la *Symphonie avec chœurs, Euryanthe* et *le Freischütz?* La mort du compositeur suffit parfois à ouvrir les yeux à ses détracteurs. A peine le grand artiste a-t-il disparu, que l'indifférence s'évanouit; le blâme fait place à la louange, le public revient sur son premier jugement, et emportée par ce retour subit, la critique elle-même se voit forcée de rendre justice au compositeur qu'elle avait, vivant, abreuvé de dégoûts et de déboires. D'autres fois, le revirement est plus long à s'opérer: l'émotion causée par le trépas du compositeur ne suffit pas à dissiper les erreurs et les injures accumulées sur lui par ses ennemis; mais cette évolution de l'opinion publique, pour se produire plus lentement, n'en est pas moins immanquable, et la postérité finit toujours par remettre toute chose en sa place, en rabaissant les réputations usurpées, en accordant au génie méconnu une vive admiration et une gloire immuable.

Sacchini ne doit pas être rangé parmi ces martyrs de l'art musical, par cette double raison qu'il ne possédait pas un génie novateur et que l'hostilité qu'il rencontra lui était toute personnelle et ne

s'adressait ni à ses idées, ni à ses productions musicales, qui n'étaient pas tellement différentes des ouvrages les plus en faveur auprès du public; mais il n'est pas moins vrai que, sans la protection toute-puissante de la reine, ses ennemis auraient eu assez de crédit pour lui fermer les portes de l'Opéra. Il faut reconnaître aussi que si la reine pouvait, d'un mot, faire représenter les opéras de son musicien favori, son pouvoir n'allait pas jusqu'à les faire accepter et applaudir par le public, qui les recevait avec une réserve voisine du dédain : Sacchini est donc précisément, bien qu'à un degré moins élevé, un de ces compositeurs auxquels la postérité a dû faire réparation de l'injustice de leurs contemporains. Elle n'y a pas manqué, et les belles créations de Sacchini occupent définitivement, dans les annales de la musique, un rang tel, qu'aucun des critiques ou des amateurs du siècle dernier n'eût songé à leur attribuer. Il convient d'ajouter que si les connaisseurs de cette époque ne paraissent pas avoir distingué le rare mérite du compositeur, — à en juger, du moins, par les écrivains qui peuvent nous renseigner sur les préférences théâtrales et musicales du public d'il y a un siècle, — ce fut en partie par sa faute et par suite de ses fluctuations entre les deux maîtres qui se partageaient alors le domaine de la musique. Il aurait été d'une sage politique de prolonger indéfiniment ces hésitations ou de s'attacher ouvertement à l'un des deux partis; il pouvait espérer ainsi n'en avoir aucun contre lui, ou bien n'en avoir qu'un, tandis qu'il eut l'habi-

leté de se les mettre tous deux à dos. Tant qu'il ne fut qu'indécis, on conserva pour lui quelques égards; on le traita avec une réserve intéressée, en allié éventuel qu'il convient de ménager, sans exagérer le blâme, dans l'espoir de le recruter, sans outrer l'éloge, par crainte de défection. Du jour où il décida de ne s'allier à aucun parti et de constituer, pour ainsi dire, un parti à lui tout seul, les deux autres se réunirent pour le terrasser et le traitèrent avec d'autant plus de colère et de dépit qu'ils l'avaient ménagé davantage et avaient fondé plus d'espoir sur son concours.

Comme homme, Sacchini paraît avoir eu un caractère assez déplaisant, et son portrait moral peut se dessiner en quelques mots : joueur, débauché, envieux et intrigant. Ses défauts sont malheureusement plus connus que ses qualités, — la plupart des écrivains qui l'ont dépeint ayant eu intérêt à le maltraiter, — mais il est difficile de croire qu'il fût absolument dépourvu de bons sentiments. Il sut, en effet, se créer de solides amitiés, celle de Piccinni, par exemple, qui survécut à leur brouille artistique, et il inspira à son disciple Berton un attachement tel, qu'il devait être scellé non pas seulement par des rapports de maître à élève, mais par les liens du cœur. Comme musicien, Sacchini possédait, par don de nature, une inspiration d'une tendresse extrême et il sut acquérir, en partie, la puissance et l'élan dramatique qui lui faisaient défaut, sans perdre ces effluves mélodiques d'un charme incomparable, qui formaient la qualité essentielle de son génie. Il serait

maladroit de le comparer à Gluck, dont le génie colossal défie toute rivalité, et même à Piccinni, dont le magnifique talent ne pouvait être vaincu que par Gluck; mais il s'inspira d'eux avec un rare bonheur, et put, dans plusieurs épisodes de ses ouvrages, s'élever, par un élan de génie, assez près des maîtres qu'il avait pris pour modèles. Il écrivit pour la scène française cinq opéras qui renferment tous des parties très-remarquables, dont deux au moins sont des œuvres d'une grande envergure; il sut, enfin, tenir et partager avec Salieri le troisième rang, à un moment où il était glorieux d'occuper une telle place, à cette époque privilégiée qui voyait éclore coup sur coup des chefs-d'œuvre tels que la *Didon* de Piccinni, *les Danaïdes*, de Salieri, et l'*Œdipe à Colone*.

Sacchini ne compta, de son vivant, que deux partisans déclarés, deux amis qui pouvaient agir en sa faveur, et qui s'y employèrent avec une louable ardeur : un écrivain de troisième ordre et la reine de France. En un temps où tous ceux qui avaient le moindre nom dans la république des lettres, prenaient une part active aux querelles musicales — sans savoir le premier mot des questions en litige — et s'étaient enrôlés, au hasard de leurs relations mondaines, sous la bannière de l'un des partis dont ils défendaient les prétentions avec une assurance égale à leur ignorance, Framery osa seul proclamer le mérite de Sacchini et soutenir le musicien dont il avait produit les premiers ouvrages à la scène française. La reine témoignait aussi une vive sym-

pathie au compositeur napolitain. Elle l'avait attaché à l'Opéra de Paris; elle prit à cœur de l'y maintenir contre les efforts de tous ses rivaux, ligués pour l'expulser. Elle l'avait d'abord patronné par égard pour la recommandation de son frère, mais elle était trop éprise des choses d'art et goûtait trop vivement la musique pour ne pas distinguer le génie propre de l'auteur de *Renaud;* elle lui voua dès lors une grande estime, le traita avec une familiarité affectueuse, le défendit avec une vigilance et une persistance qui ne se démentirent jamais. Ce beau rôle de protectrice des arts convenait à merveille à Marie-Antoinette, qui s'honorait elle-même en honorant ces grands compositeurs étrangers, en les fixant en France, en dotant notre pays de leurs magnifiques créations. L'art musical lui est en partie redevable aussi bien de *Dardanus* et d'*Œdipe*, que d'*Alceste* et d'*Armide;* et son nom est inséparable, dans l'histoire, du nom de Sacchini comme de celui de Gluck.

SALIERI

Salieri subit, pendant sa vie et après sa mort, un sort de tout point pareil à celui de Sacchini : vivant, il n'occupa pas la grande position que méritait son génie; mort, il n'a pas gardé un rang assez élevé dans le souvenir capricieux de la postérité. Il eut le tort de venir à une époque de transition, et, bien que sa science musicale lui permît de s'élever plus haut que Sacchini dans l'interprétation des sentiments les plus nobles et les plus violents, il fut éclipsé par le glorieux rayonnement de Gluck, et sa personnalité fut annulée en quelque sorte par celle de son maître, comme celle de Sacchini s'était confondue un instant avec celle de Piccinni. Tous deux ont créé pour la scène française des ouvrages admirables, dignes d'être classés au rang des chefs-d'œuvre, tous deux auraient pu, à telle autre époque, occuper glorieusement le premier rang, mais le sort jaloux les fit naître dans le moment qu'un génie d'ordre supérieur tenait tout le monde musical sous sa légitime domination, absorbant qui l'imitait et terrassant qui le combattait.

Bien que Salieri ait composé pour notre Opéra trois grands ouvrages, dont deux au moins d'une haute valeur, un seul est demeuré célèbre dans les annales musicales; mais cette célébrité même ne reçoit aucune sanction, car jamais fragment de Salieri ne figure sur un programme de concert ou de spectacle, quoique les scènes capitales de cette tragédie lyrique puissent aller de pair avec les plus belles inspirations de Gluck. Les amateurs les plus instruits parlent surtout par ouï-dire de ses partitions et ne les connaissent guère mieux que l'existence même de l'auteur; car sa carrière est aussi négligée par le critique et l'historien musical que ses œuvres sont délaissées des connaisseurs. Il n'a paru en effet sur le compte de Salieri qu'une simple monographie, publiée à Vienne peu de temps après sa mort, et c'est d'après cet opuscule que Fétis a rédigé sa courte notice biographique sur l'auteur des *Danaïdes*.

C'est au contact des œuvres écrites par son maître pour la scène française que Salieri sentit se développer son génie et acquit pleine conscience de ses forces créatrices, c'est pour l'Opéra français qu'il composa ses œuvres maîtresses : c'est donc à Paris qu'on devait trouver les éléments nécessaires pour raconter son existence, ou au moins le temps durant lequel il vint vivre chez nous pour mettre la dernière main à ses ouvrages et les faire représenter. Il n'existe rien d'écrit sur ce sujet qu'une cinquantaine de lignes dans la notice de Fétis. Je me suis donc efforcé de le traiter du premier coup

de la façon la plus complète. J'ai dépouillé à cet effet tous les journaux et mémoires contemporains et recherché les moindres pièces concernant Salieri aux archives de l'État et à celles de l'Opéra, ces deux mines si riches et encore si peu explorées pour notre histoire dramatique et musicale. Dans le nombre, je n'ai fait que résumer ou citer par fragments les documents de valeur secondaire, mais j'ai reproduit en entier tous ceux qui avaient une réelle importance politique ou artistique.

C'est faire acte de justice, à mon sens, que de tirer de l'oubli la vie et l'œuvre de Salieri, de retracer dans quelles circonstances, au milieu de quelles intrigues il composa ses opéras français, d'en examiner les parties faibles comme les pages magnifiques, de signaler celles-ci à l'admiration réfléchie des amateurs, d'étudier et d'expliquer la double influence, celle de Gluck et celle de Beaumarchais, que le musicien subit en écrivant chacune de ses œuvres préférées, de reconstituer enfin toute la période française de la carrière du compositeur, celle pendant laquelle il créa ses chefs-d'œuvre et qui est de beaucoup la plus intéressante pour l'art musical.

I

GLUCK ET SALIERI

On était à la mi-août 1782. Il y avait déjà près de trois ans que Gluck, blessé de l'insuccès de son *Écho et Narcisse* et effrayé pour sa santé par la maladie grave qu'il venait de subir, avait brusquement quitté la ville de ses triomphes, sans plus se soucier de la place de maître de musique des enfants de France, que la reine lui avait fait donner, pour le consoler de son dernier échec et pour le retenir chez nous. Le maître avait regagné Vienne, sous prétexte d'arranger de graves affaires d'intérêt et en laissant entendre qu'il reviendrait se fixer à Paris; mais, depuis le temps qu'il était parti, ses amis les plus dévoués, ses partisans les plus zélés désespéraient de le revoir jamais. Bien que Gluck, même absent, dominât toujours à l'Opéra par l'autorité de son nom et de son génie, le parti piccinniste avait meilleur jeu, depuis ce départ, possédant le grand avantage d'avoir son chef à sa tête. Il est vrai que Piccinni, mal servi par les poëmes qu'on lui fournissait, n'avait pu encore affirmer que dans quelques morceaux son génie de

l'expression vraie et pathétique, et n'était pas parvenu à ravir à Gluck ses propres armes pour lutter avec lui. *Atys* avait eu un succès assez brillant, mais peu durable; son *Iphigénie en Tauride* avait dû bientôt céder la place à celle de Gluck, quoique certains morceaux de Piccinni, tels que l'air d'Oreste ou la romance de Pylade, fussent à la hauteur de ceux de son rival; enfin son *Adèle de Ponthieu* avait subi une défaite éclatante. Mais cette mauvaise fortune persistante, à laquelle le parti gluckiste aidait de tout son pouvoir, ne suffisait pas à rassurer les amis du maître allemand, qui percevaient bien dans ces œuvres inégales les marques éclatantes du génie et semblaient prévoir la magnifique révélation de *Didon*.

Tous s'étaient ingéniés, durant ces trois ans, à réveiller l'amour-propre endormi du maître, et ils avaient usé de tout leur crédit pour faire remettre à la scène l'ouvrage dont la chute l'avait si vivement froissé. Deux fois, ils réussirent à faire rejouer *Écho et Narcisse*, en août 1780 d'abord, sans aucun succès, puis en août 1781, lorsque l'Opéra incendié trouva asile au petit théâtre des Menus-Plaisirs, et cette fois avec une réussite assez marquée. De plus, tous les féaux de Gluck : Suard, l'abbé Arnaud, le bailli du Roullet, n'avaient pas eu de repos qu'ils ne lui eussent fait adresser des propositions très-précises en vue d'un nouvel ouvrage à donner à l'Opéra; ils trouvaient d'ailleurs une aide puissante auprès de la reine qui, en reportant sa protection sur Sacchini, n'avait pas oublié son vieux maître

à chanter et désirait vivement le voir se fixer en France.

Aussi, le ministre de la Maison du roi ayant l'Opéra dans ses attributions, Amelot, sollicité à la fois par les amis de Gluck et par le comité de l'Opéra, et sachant être bien vu de la reine dans cette démarche, écrivait au surintendant des Menus-Plaisirs, M. de la Ferté, le 2 septembre 1780 : « ..... Je vais m'occuper de la rédaction d'un mémoire que je communiqueroi à M. Necker, et que je mettroi ensuite sous les yeux du roi, pour fixer les propositions à faire à M. Gluck, capables de l'attirer ici, et de le déterminer à nous donner ses ouvrages. Quand j'auroi l'agrément de Sa Majesté pour les propositions à lui faire, j'engageroi la reine à écrire à l'Empereur, à l'effet d'obtenir la liberté de M. Gluck de venir en France[1]. »

Mais ces démarches n'aboutirent pas. Gluck sembla éluder ces propositions et répondit d'une façon évasive. Le comité de l'Opéra en exprime ses regrets au ministre dans le rapport qu'il lui envoie, le 7 mars 1781, en lui transmettant la réponse du maître aux ouvertures qu'on lui avait faites[2]. Un an s'était écoulé depuis l'échec de ces pourparlers, lorsqu'une vague rumeur se répandit que Gluck, par un revirement inespéré, voulait bien, pour un temps donné, faire trêve à son trafic de bagues, de montres, de tabatières, et consentait à écrire la mu-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.
2. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

sique d'un nouvel ouvrage pour l'Opéra de Paris. La Ferté écrivait à ce propos au ministre, le 17 août 1782 :

..... L'on dit que M. le bailli du Roullet doit annoncer lundi au comité l'arrivée de M. Gluck avec l'opéra d'*Hypermnestre;* ce sera un bon renfort, si l'ouvrage est bon. J'ai vu ce matin Mlle Levasseur, qui est venue en passant pour aller à sa terre accompagnée de ses chiens de chasse. Elle m'a dit qu'elle avoit envoyé en avant son ânesse, parce qu'elle alloit prendre le lait pendant quelque temps pour se mettre en état de continuer son service; elle avoit une figure qui ne m'a pas beaucoup inquiété pour sa santé; elle m'a apportée vos deux lettres originales et remis les deux copies ci-jointes, mais je ne comprends pas ce qu'elle peut demander, car la grâce des 1,000 liv., augmentation des appointemens de la cour, en est une bien considérable, et qui auroit dû mettre des bornes à ses prétentions. Lui donner une gratification extraordinaire quand elle a un traitement de 9,000 liv., ferait crier tout le monde; lui donner sa pension étant à l'Opéra en outre de son traitement, c'est chercher de renverser tout; la laisser aller surtout à l'arrivée de M. Gluck, voilà les ambassadeurs, le chevalier du Roley et toutes les protections qui criront haro. M. Gluck fera alors le difficile, les grands seront en jeu; j'avoue que ce n'est pas chose aisée que de prendre un parti, surtout à cause de M. Gluck[1].

Cette nouvelle était vraie et, le surlendemain, le comité de l'Opéra rendait compte en ces termes au

1. Archives nationales. Ancien régime. O^1^, 639.

ministre de ce qui s'était passé en son assemblée du lundi 19 août 1782 :

... Lecture a été faite d'une lettre de M. Gluck par laquelle il propose au comité l'opéra des *Danaïdes*, paroles et musique pour la somme de 20,000 livres et s'engage à être à Paris avec cet ouvrage pour la fin d'octobre prochain.

Le comité en considérant les obligations de l'Opéra envers un auteur aussi célèbre, a l'honneur de supplier le ministre d'adhérer à la proposition de M. Gluck ; le comité observe à cet égard qu'en fixant les honoraires de cet auteur aux taux du réglement, il auroit d'abord droit à une augmentation de pension qui seroit au moins de 500 livres et qu'il retireroit de son ouvrage, pour 40 représ., 13,000 l. pour les paroles et la musique, ce qui feroit pour l'Opéra un capital de 18,000 l. au moins ; la différence de cette somme à celle de 20,000 l. que demande M. Gluck pour ses frais de voyage et de séjour à Paris, est trop peu considérable pour que le comité s'expose aux reproches du public en lésinant pour l'acquisition d'un ouvrage dont il est à présumer que le succès sera d'un bon rapport à l'Académie.

GARDEL, LAINEZ, DE LA SUZE,
BOQUET, GOSSEC, REY, MOREAU, GARDEL,
VESTRIS, LAÏS, LASALLE.

Amelot prit connaissance de ce rapport et écrivit en marge : « Je communiquerai à la reine les propositions de M. Gluck et je ferai connoitre ensuite mes intentions. »

Cette nouvelle, rapidement colportée par les amis

de l'auteur d'*Armide*, se répandit comme une traînée de poudre et causa un émoi indescriptible à Paris et à Versailles; chacun voulait en savoir plus long sur des pourparlers à peine entamés, et l'on disait même le titre de l'ouvrage. Ouvrez plutôt les *Mémoires secrets* du 24 août : « Tout le parti des Gluckistes tressaille de joie depuis qu'il a appris que le chevalier Gluck, entièrement rétabli de sa maladie, s'est déterminé à se mettre en route pour la France, et doit arriver à Paris au mois d'octobre avec un opéra de sa façon, *Hypermnestre*. » Cependant, le bailli du Roullet, voulant mettre à profit le moment d'émotion causé par l'annonce du retour de Gluck, insistait pour qu'on prît une décision immédiate et harcelait La Ferté, qui transmettait ses instances au ministre, non sans impatience et en ajoutant, le 28 août, « qu'il seroit bien nécessaire qu'il voulût bien trouver le moyen de parler à la reine avant son départ[1]. » Si grande diligence qu'il eût faite, du Roullet n'avait pu empêcher une fâcheuse rumeur de parvenir aux oreilles du ministre, qui, sans même avoir consulté la reine, répondit à La Ferté, de Versailles, le lendemain 29 :

... Quant à M. Gluk, je crois que vous pourriez faire écrire à M. le Bailly du Rollet, qui paroist si pressé d'avoir une réponse, qu'aiant été informé que M. Gluk n'avoit fait que les deux premiers actes de l'opéra des *Danaydes* et s'en étoit rapporté à un autre compo-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 639.

siteur pour le finir, il ne m'étoit pas possible de compter autant sur le succès de cet opéra que sur celui d'un ouvrage qui seroit en entier de la main d'un musicien aussi célèbre et dont les talens sont aussi connus que ceux de M. Gluk, qu'en conséquence j'hésitois infiniment à faire prendre par l'Académie royalle de musique un engagement de 20 mille liv. pour un ouvrage sur le succès duquel les circonstances me permettoient d'avoir des doutes, que je consentirois volontiers à faire assurer d'abord 10 mille liv., sauf à ne pas hésiter à faire donner le surplus dès que le succès de l'opéra auroit été assuré par les trois ou quatre premières représentations. Je ne pense pas qu'une pareille réponse puisse mécontenter M. Gluk. Au surplus, je feroi l'impossible pour voir la Reine à ce sujet avant son départ, mais je ne puis en répondre[1].

Le ministre tenait sans doute ce précieux renseignement du comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de l'Empire. Investi de toute la confiance de l'impératrice Marie-Thérèse, chargé par elle, dans ce poste officiel, de veiller sur sa fille venue si jeune à la cour de France et de rendre compte de ses moindres actions, Mercy-Argenteau était devenu ainsi l'organe des conseils de la mère, l'écho des paroles de la fille : il notait ses remarques chaque jour et les transmettait à sa souveraine qui, de son côté, se montrait fort exacte à lui adresser des instructions avec mission de les dispenser à Marie-Antoinette, suivant l'heure et l'occasion favorable. Mercy-Argenteau remplit fidèlement ces délicates

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 629.

fonctions jusqu'à la mort de l'impératrice, arrivée en 1780, mais alors même que ce rôle de conseiller eut pris fin, il continua d'avoir l'oreille de la reine et conserva le rôle important qu'il avait joué jusque-là dans la querelle musicale, grâce à son titre d'ambassadeur de Vienne. Il avait servi, en effet, d'intermédiaire officieux dans toutes les négociations entreprises avec le compositeur allemand, il avait su servir discrètement les vues artistiques de la reine comme les intérêts de Gluck; et celui-ci lui en avait témoigné sa reconnaissance en appuyant de sa grande autorité le talent déjà sur le déclin et les prétentions arrogantes de la première actrice de l'Opéra, Rosalie Levasseur, que ses relations avouées avec Mercy-Argenteau avaient fait surnommer *l'Ambassadrice*.

Le comte de Mercy connaissait certainement de première main les secrets de la collaboration de Gluck et de ce musicien innommé, mais il n'en avait probablement dévoilé qu'une partie à Amelot, de peur de faire échouer dès l'abord ces négociations épineuses, et il ne lui avait pas appris le nom du compositeur chargé de « terminer » la musique des *Danaïdes*. Il savait pourtant que c'était un élève de prédilection de Gluck, et qu'il s'appelait Antonio Salieri. Ce musicien avait alors trente ans, étant né, en 1750, à Legnano, forteresse de l'État de Venise; il avait eu pour premier maître de violon et de piano son frère aîné, bon élève de Tartini, et Joseph Simoni, organiste de la cathédrale. Son père étant mort de chagrin à la suite de spéculations

malheureuses qui l'avaient ruiné lui et les siens, Salieri, à peine âgé de quinze ans, avait dû pourvoir à sa propre existence. Il jouait assez bien du clavecin et possédait une voix de soprano ; il décida donc de se rendre à Venise, où la protection de Jean Mocenigo lui fit obtenir la table, le logement et l'instruction dans la maîtrise de Saint-Marc, sous condition de chanter dans le chœur aux fêtes et dimanches. Il apprit alors le chant avec Fernando Pacini, ténor de la chapelle, et les principes de l'harmonie avec Jean Pescetti, second maître de chapelle de la cathédrale. Vers cette époque, Gaasman, maître de la chapelle impériale de Vienne, vint à Venise pour y faire jouer son opéra *Achille in Sciro;* sur la recommandation de Mocenigo, il accepta Salieri pour élève, l'emmena à Vienne en juin 1766, et le traita dès lors comme un fils, fournissant à ses dépenses avec le plus noble désintéressement. Ses excellentes leçons et aussi l'étude du *Gradus ad Parnassum,* de Fux, firent réaliser de rapides progrès dans l'art d'écrire au jeune musicien, qui montrait une grande ardeur au travail et apprenait concurremment, d'un prêtre italien nommé Pierre Tomasi, les principes des langues allemande et française, de la poésie latine et italienne.

Quatre ans après son arrivée à Vienne, Salieri écrivit la musique d'un opéra bouffe, *le Donne letterate.* Cette première production dramatique, représentée pendant le carnaval de 1770, obtint un succès qui l'enhardit et lui fit déployer une rare

activité dans ses travaux. Un opéra-comique, *l'Amore innocente*, un opéra-ballet, *Don Chisciotte*, et surtout un opéra sérieux, *Armida*, joué en 1771 et remarquable par la grâce et la suavité de l'inspiration, le firent connaître avantageusement et fixèrent sur lui l'attention de la cour de Vienne. Quatre nouveaux ouvrages confirmèrent ces heureuses prémices, si bien qu'à la mort de Gaasman, Salieri obtint de succéder à son maître dans la place de maître de chapelle de la cour impériale. C'était en 1775. A cette époque s'opéra dans le talent du jeune compositeur une transformation capitale, qui devait avoir la plus heureuse influence sur le reste de sa carrière et assurer la gloire de son nom dans l'avenir. Jusque-là Salieri s'était seulement inquiété de la grâce de la mélodie, du charme de l'inspiration, et n'accordait qu'une médiocre attention à l'expression plus ou moins juste de ses airs, à leur concordance exacte avec la situation du drame ou le sentiment du personnage : il se contentait de donner libre cours à sa verve mélodique. Cependant l'enthousiasme qui avait accueilli les tentatives novatrices, presque révolutionnaires, de Gluck commençait à ébranler la foi qu'il avait eue dans la direction de ses idées. Son premier maître étant mort, il chercha à se rapprocher de l'auteur d'*Orfeo;* il se fit présenter à lui par l'intermédiaire de son compatriote, Calzabigi, et noua bientôt des relations suivies avec le maître allemand. Il le fréquenta, lui demanda ses conseils, étudia enfin ses créations avec tant de soin et de persévérance, qu'il

parvint à s'approprier son style, ses formes préférées de déclamation et d'orchestration, sans pourtant rejeter ses qualités personnelles, ses inspirations propres, d'un caractère en général plus mélodique et plus tendre que celles de son maître.

Sa réputation s'établit rapidement et passa bientôt les monts, si bien qu'en 1778, il fut appelé à Milan pour y écrire un grand opéra, *Europa riconosciuta,* qui fut joué, avec grand succès, le 3 août, à l'ouverture du nouveau théâtre de la Scala. Cependant toutes les grandes villes d'Italie réclamaient un opéra de lui ; il fit représenter à Venise *la Scuola de' gelosi,* puis alla à Rome écrire *la Partenza inaspettata,* en même temps qu'il faisait jouer, à Milan, l'opéra bouffe *il Talismano.* Il donnait encore, à Rome, au printemps de 1780, une *Dama pastorella,* puis retournait à Vienne, où le rappelait son service de maître de chapelle et de directeur du théâtre de la cour. L'année suivante, Salieri faisait son premier essai de composition dramatique sur un livret en langue allemande, *der Rauchfangkehrer* (*le Ramoneur*), mais il était déjà absorbé par une entreprise plus importante et beaucoup plus difficile, — étant donné qu'il ne connaissait aucunement la scène française et qu'il savait à peine les éléments de la langue. Il ne s'agissait, en effet, de rien moins que d'écrire, à la place de Gluck, que l'âge et la maladie détournaient d'entreprendre un si long travail, la musique d'un grand ouvrage en cinq actes que l'administration de l'Opéra de Paris attendait avec impatience. Salieri, grâce à cette

aide inattendue de la fortune, allait jouer là une partie capitale et d'où pouvait dépendre son avenir : c'était la gloire assurée à courte échéance, s'il réussissait, mais la défaite était presque irrémédiable, s'il échouait.

II

LES DANAÏDES

Le poëme que Gluck avait remis à Salieri n'était pas nouveau; c'était une *Ipermnestra* que Calzabigi, son puissant auxiliaire dans la réforme musicale, avait composée sur sa demande expresse, après que leurs opéras d'*Orphée* et d'*Alceste* avaient obtenu un si grand retentissement sur la scène française. La confection de cet opéra remontait donc à 1778. Gluck avait reçu le manuscrit à Paris au mois de novembre de cette année, il l'avait lu avec enthousiasme, et avait aussitôt mandé à Calzabigi qu'il allait le faire traduire et le mettre en musique. Il communiqua en effet le poëme à son collaborateur habituel, le bailli du Roullet, qui avait déjà arrangé pour lui l'*Iphigénie en Aulide*, de Racine, et adapté à la scène française l'*Armida*, de Calzabigi, ainsi qu'au baron de Tschudy, qui lui avait fourni le poëme d'*Écho et Narcisse*. Les deux écrivains s'entendirent à merveille, et se contentèrent de retoucher le drame de Calzabigi, dont ils conservèrent la donnée première, les personnages et les incidents principaux, puis ils chan

gèrent le titre d'*Hypermnestre* en celui-ci : *les Danaïdes*. Gluck, alors absorbé par la composition d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Écho et Narcisse*, avait mis de côté ce livret pour s'en servir à l'occasion; il n'avait eu garde de l'oublier lors de son départ de Paris, et l'avait enfin confié à Salieri, sans plus s'inquiéter de Calzabigi, qui était, depuis tantôt quatre ans, sans nouvelles de sa tragédie.

Lors même qu'il voulut faire représenter cet opéra à Paris, Gluck négligea de prévenir le poëte italien et choisit, comme nous savons, du Roullet pour lui servir d'intermédiaire dans ses négociations avec le comité de l'Opéra. Il faut reconnaître d'ailleurs que le bailli n'épargna ni son temps ni sa peine et qu'il s'employa très-activement à faire décider la représentation d'un ouvrage dont il endossait complaisamment la paternité. Le premier document officiel que nous ayons sur ce sujet est le rapport adressé au ministre sur l'assemblée extraordinaire du comité, du lundi 20 janvier 1783.

Lecture a été faite de l'extrait d'une lettre de M. le chevalier Gluck, envoyée au Comité par M. le bailli du Roullet, cette lettre porte en substance que la mauvaise santé de M. Gluck pourroit bien l'empêcher d'entreprendre le voyage de Paris, il propose en conséquence que dans le cas où M. de Sallieri y arriveroit seul avec l'opéra des *Danaydes*, le forfait de 20,000 livres qu'il avoit demandé pour cet ouvrage soit réduit à 12,000 livres pour les paroles et la musique.

Le Comité, d'après le contenu de cette lettre, croit ne pouvoir douter, que M. Sallieri est auteur de la

musique des *Danaydes*; quoiqu'il soit à présumer que M. Gluck ait guidé ce compositeur dans une carrière où il s'est immortalisé, et que cette présomption doive donner une idée très-favorable de l'ouvrage, le Comité pense que les auteurs qui ont obtenu des succès au théâtre de l'Opéra réclameroient avec justice contre la préférence donnée à M. Sallieri, qui n'est pas encore connu et avec lequel le Comité n'a pas contracté les engagements qui, d'après le bon du ministre pour les mises d'opéras, doivent avoir lieu pendant l'année prochaine.

En conséquence de ces observations, le Comité a l'honneur de supplier le ministre de l'autoriser à écrire à M. le bailly du Roullet, que par respect dû aux talents de M. Gluck, il a dérangé son répertoire de l'automne dernier, pour donner l'opéra des *Danaïdes* qui étoit attendu et annoncé comme étant son propre ouvrage, que les mêmes motifs de considération ne pouvant pas exister, ni par rapport au public, ni par rapport aux auteurs qui auroient cédé le pas à M. Gluck, il n'est pas possible dans ce moment-ci d'assigner une époque à M. Sallieri avant que son ouvrage ne soit examiné et connu comme tous ceux qui se présentent à l'Académie et pour lesquels, sous le bon plaisir du ministre, le Comité prend les engagements que les circonstances lui permettent en se conformant pour les honoraires à ce qui est prescrit par les réglemens du Roy.

GARDEL, LEGROS, GOSSEC, REY, MOREAU,
DE LA SUZE, LASALLE[1].

Le ministre écrivit de sa main : *Bon*, en marge de ce rapport, qui n'était, à bien peser les mots,

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

qu'une fin de non-recevoir présentée avec tous les ménagements imaginables, de façon à ne désobliger ni le maître, ni le disciple. Il était prudent de se garder à carreau pour le cas où l'opéra serait véritablement de Gluck ou pour celui où le jeune musicien aurait un talent indiscutable. Si habilement présenté qu'il fût, cet atermoiement causa une certaine déconvenue à Vienne, si bien que Gluck crut devoir employer l'intermédiaire officiel de l'ambassadeur pour vaincre les hésitations des artistes de l'Opéra. Voici en effet ce que dit le secrétaire du comité dans le compte qu'il rend au ministre de ce qui s'est passé à l'assemblée du lundi 14 avril :

M. de la Suze a fait raport qu'il avoit été mandé par M. de Mercy, ambassadeur de Vienne, et que Son Excellence lui avoit certifié que la musique des deux premiers actes de l'opéra des *Danaydes* étoit de M. le chevalier Gluck et que celle du troisième avoit été faite sous la dictée de ce célèbre compositeur par M. Salieri. Son Excellence lui a ajouté que S. M. I. vouloit bien accorder à M. Salieri, maître de sa chapelle, un congé pour venir en France faire exécuter cet ouvrage, mais qu'avant l'expédition de ce congé il étoit essentiel de sçavoir à quelle époque le Comité pourroit fixer la mise des *Danaydes*.

Le Comité a, sur ce, l'honneur de représenter au Ministre que le répertoire des ouvrages de cette année est fixé d'après des engagemens revêtus de sa sanction, ils sont non-seulement sacrés à cet égard, mais encore à l'égard des auteurs aussi respectables par leur mérite qu'ils sont fondés à n'éprouver ancun retard sur l'effet

des promesses qui leur ont été faites d'après l'autorité du Ministre.

Le Comité a, en conséquence, délibéré de répondre à M. l'ambassadeur, sous le bon plaisir du Ministre, qu'il n'étoit possible de fixer la mise de l'opéra des *Danaydes* qu'à la rentrée du spectacle de Pâques de l'année 1784 et qu'au moyen de ce, la présence de M. Salieri à Paris ne seroit nécessaire que dans le courant du mois de mars prochain, pourvu, toutefois, qu'il envoya d'avance la partition de cet ouvrage suivant la proposition du forfait de 12,000 l. pour les parolles et la musique, ou de 20,000 dans le cas où M. le chevalier Gluck viendroit lui-même, et sans qu'il puisse être question d'aucune somme particulière pour aucuns frais de voïage ou de séjour à Paris, et encore aux conditions que pour la mise de cet ouvrage et tout ce qui pourra y avoir raport, le Comité traitera directement avec les auteurs de parolles et de musique, sans que nulle autre personne puisse s'en mêler de quelque manière que ce soit.

REY, DE LA SUZE,
GARDEL, BOQUET, GOSSEC, LASALLE.

En marge, de la main du ministre : *Approuvé*[1].

La lecture attentive de cette pièce montre que le comité, ennuyé que l'affaire n'eût pas échoué dès le début, ne visait qu'à lasser et à rebuter l'auteur présumé de l'opéra par ses exigences et ses retards. Il lui imposait les conditions les plus dures possible, et assignait à la représentation de cet ouvrage la date la plus éloignée qu'il pouvait trouver, après

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

avoir soulevé force objections et exceptions. Il établissait, enfin, une distinction vétilleuse et une différence de prix bizarre pour le cas où Gluck viendrait à Paris ou n'y viendrait pas ; car le seul fait de sa présence ne pouvait influer à ce point en mal ou en bien sur la valeur de l'opéra, qu'il fût ou non de lui. Le ministre, qui n'était pas, semble-t-il, un chaud partisan de Gluck, se hâta d'approuver cette délibération.

Il était grand temps que ces négociations et ces discussions de salaire prissent fin, dans l'intérêt même du parti gluckiste, car elles donnaient singulièrement prise aux railleries du parti adverse et surtout de Laharpe, qui se vengeait des mordantes ironies de Gluck en faisant ressortir son double jeu, plus cauteleux que fier. « ... On a remis l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck en concurrence avec *Didon;* mais cette reprise, sur laquelle les gluckistes comptaient beaucoup, n'a pas été brillante, ni pour l'affluence du monde, ni pour les applaudissemens. Ils espèrent prendre leur revanche à la rentrée, avec un opéra nouveau de Gluck, envoyé de Vienne, et qui paraît le dernier effort du célèbre compositeur. Cet opéra s'appelle *les Danaïdes* ou *Hypermnestre;* il n'est de Gluck qu'en partie, et il a été achevé par un de ses élèves nommé Salieri. S'il réussit, Gluck aura tout fait; s'il ne réussit pas, l'ouvrage sera en entier de Salieri ; rien n'est mieux arrangé. »

Gluck avait donc accepté les propositions du comité, sans toutefois vouloir se déranger de Vienne,

et il avait annoncé la prochaine arrivée de son élève, apportant la partition si longtemps débattue et qui paraissait devoir être jouée à l'époque indiquée. A la fin de décembre 1783, Campan, secrétaire de la reine, ayant écrit au ministre pour hâter la mise à la scène de la *Chimène* de Sacchini, La Ferté lui répondait, le 30 décembre, en exprimant l'espoir que cette pièce durerait avec de bonnes recettes jusqu'à la clôture de Pâques, et il ajoutait : « Pendant les vacances on s'occupera de la mise des *Danaïdes* de M. Gluck, et aussitôt que M. l'abbé Salieri qu'il envoye, sera arrivé, je ne perdrai pas de tems pour faire copier et distribuer les rôles; cela donnera le tems à M. Sacchini de s'occuper à enrichir le théâtre de nouvelles productions[1]. »

Sitôt le marché conclu, Salieri avait hâté son départ de Vienne. Bien que le comité eût pris soin de l'avertir que sa présence n'était nécessaire qu'au mois de mars, il arriva à l'improviste à Paris dès les premiers jours de janvier 1784[2]. Le 5 de ce mois,

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 626.

2. Lorenzo d'Aponte dit, dans ses *Mémoires*, que ce fut l'éclatant succès remporté à Vienne par *le Roi Théodore*, de l'abbé Casti et Paesiello, qui décida Salieri à partir pour Paris. « Ce concert unanime d'éloges eut pour effet de décourager Salieri, qui, de toute l'année, n'osa plus proposer à la direction *le Riche d'un jour* (*opera buffa* de d'Aponte et Salieri). Résolu à laisser calmer cette ivresse, il profita de cette circonstance pour se rendre à Paris avec l'intention de composer la musique de ses *Danaydes*. » (*Mémoires de d'Aponte*, traduits par de la Chavanne, un vol. in-8°, chez Pagnerre, p. 108). — C'est une erreur de d'Aponte, car *il*

le bailli de Roullet et lui, représentants de Gluck, signaient avec le comité de l'Opéra le traité qui assurait à ce théâtre l'opéra des *Danaïdes*. Voici cette pièce capitale :

Compte que le Comité rend au ministre de ce qui s'est passé dans son Assemblée du lundi 5 janvier 1784

Fut présent à l'assemblée de ce jour M. Salieri, maître de chapelle de S. M. I. à Vienne, lequel, au nom et comme fondé de la procuration de M. le chevalier Gluck, a demandé acte de son arrivée à Paris avec l'opéra des *Danaydes* pour être mis au théâtre à la rentrée du spectacle à Pâques prochain suivant la délibération du Comité du 14 avril dernier, et encore de ce qu'il ratifioit au dit nom la proposition faite au Comité de la part de M. le chevalier Gluck, par M. le bailli du Roullet, portant, pour les honoraires d'auteurs des *Danaydes*, un forfait, sçavoir, de 20,000 l. si M. Gluck venoit lui-même à Paris faire exécuter cet ouvrage et de 12,000 l. s'il y envoyoit M. Salieri en son lieu et place, au moyen duquel forfait l'Académie de musique seroit quitte de tous droits d'auteurs de parolles et de musique et jouiroit en toute propriété du poëme des *Danaydes*.

Le comité, sous le bon plaisir du ministre, a délibéré de s'engager, envers M. Salieri, comme représentant M. le chevalier Gluck, de donner pour première nouveauté à la rentrée du spectacle à Pâques prochain, l'opéra des *Danaydes* et de faire compter à M. Salieri,

Re Teodoro ne fut représenté à Vienne qu'en 1784, et Salieri était arrivé à Paris le 5 janvier de cette année.

après la troisième représentation de cet ouvrage, la somme de douze mille livres des deniers de la caisse de l'Académie royale de musique, au moyen de laquelle somme, ainsi qu'il en avait été convenû, la dite Académie sera quitte envers MM. Gluck, Salieri et tous autres des droits et honoraires d'auteurs de parolles et de musique et jouira en outre de la propriété du poëme des *Danaydes* pour en tirer tel profit et avantage que bon lui semblera, sans que, pour raison de ce, elle puisse être exposée à aucune réclamation dont MM. le bailli du Roullet et Salieri, ici présens au nom de M. le chevalier Gluck, garantissent l'Académie royale de musique et le Comité, en vertu de quoi ils ont signé, en leurs noms et comme représentans M. le chevalier Gluck, la présente délibération pour avoir, sous le bon plaisir du ministre, son plein et entier effet de part et d'autre.

Et attendû que, après lecture de la présente délibération, MM. le bailli du Roullet et Salieri ont observé que M. le baron de Shoudie étoit coopérateur du poëme des *Danaydes* dont l'Académie doit jouir en toute propriété moyennant le forfait de douze mille francs dont il est ci-dessus mention, MM. le bailli du Roullet et Salieri se sont portés garants de l'adhésion de M. le baron de Schoudie à toutes les clauses, conditions et engagemens stipulés en la présente délibération et ont signé avec le Comité.

ANTONIO SALIERI, LE BAILLY DU ROULLET,
ROUSSEAU, GOSSEC, LAINEZ, REY,
MOREAU, LAYS, DE LA SUZE, GARDEL,
CHÉRON, LASALLE[1].

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1]. 632.

Les répétitions commencèrent aussitôt, mais elles marchaient trop lentement au gré du bailli du Roullet, qui relançait à tout propos le comité; il lui adressa enfin une lettre officielle pour faire observer « que l'action théâtrale des *Danaydes* étant très-difficultueuse, elle exige beaucoup d'attention et qu'il est nécessaire que l'on hâte les répétitions de cet ouvrage ». Le comité prit connaissance de cette lettre, dans sa séance du lundi 16 février, puis en rendit compte au ministre. Il lui représentait qu'il avait devancé cette demande, que les parties étaient prêtes et les rôles distribués, puis il le priait « de vouloir bien appuyer ces intentions d'un ordre positif qu'on pût opposer aux prétentions de plusieurs auteurs qui demandent à être répétés dans ce moment, » et d'ordonner en outre, pour ne pas écraser de fatigue les chanteurs, « que les répétitions des *Danaydes* soient commencées dès la première semaine de carême et ne puissent être interrompues pour aucuns autres ouvrages que ceux qui seront mis au théâtre pour la capitation des acteurs. » M. de Breteuil, qui avait succédé à Amelot comme ministre de la Maison du roi, écrivit et signa en marge du rapport l'ordre précis réclamé par le comité : « Il faut dans ce moment s'occuper de préférence à tout, des répétitions des *Danaïdes*[1]. »

De ce moment, les répétitions furent poussées avec activité. Elles excitèrent naturellement une très-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 632.

vive émotion dans tout le monde musical et littéraire, non-seulement chez les partis belligérants qui attendaient chacun de l'issue de cet ouvrage un surcroît d'honneur, mais aussi chez tous les compositeurs neutres, Grétry, Candeille, Philidor, Méreaux, Gossec, Dezède, Floquet, Lemoyne, auxquels le départ de Gluck avait laissé libre le champ de l'Opéra, et qui redoutaient un succès, lequel, en décidant le maître à composer de nouveaux ouvrages, pouvait leur fermer ce débouché pour leurs propres opéras. Pendant cette expectative, la mort enleva un des auteurs du poëme, auquel les *Mémoires secrets* rendirent le court hommage littéraire que voici : « M. le baron de Tschoudy, ministre du prince de Liége, vient de mourir ; c'était un métromane, auteur de quelques opéras mauvais, entre autres d'*Écho et Narcisse*... Il avait composé d'autres ouvrages de littérature et savants, propres à lui faire plus d'honneur que ses poëmes lyriques. »

A mesure que l'époque de la représentation approchait, cette fièvre de discussion augmentait. On accueillait avec ardeur les moindres rapports sur les répétitions, on accumulait suppositions sur hypothèses, chaque parti calculait les chances de la représentation et supputait à l'avance les résultats probables d'un succès éclatant ou d'une défaite irrémédiable. Tous étaient anxieux et inquiets, aucun n'était indifférent; personne cependant qui osât se prononcer ouvertement à l'avance, mais l'hostilité ou la faveur de parti pris perçait déjà

dans les propos qu'on colportait sous main. La veille de la représentation, les *Mémoires secrets* s'exprimaient ainsi : « Aux répétitions on n'a remarqué aucune disparate qui ait pu faire connaître la différence des deux manières (de Gluck et de Salieri), ce qui doit faire supposer que l'élève est digne du maître. De grands effets tragiques, peu de chant, de mauvais airs de danse, voilà le résultat du jugement des connaisseurs qui ne sont pas fanatiques. »

Au reste, le comité de l'Opéra, qui n'avait accueilli le nouvel ouvrage de Gluck que pour ne pas encourir le blâme de l'opinion publique, avait gardé toutes ses préventions contre cet opéra, et n'était rien moins que rassuré sur l'issue de la représentation. La Ferté partageait ses craintes et ne se gênait pas pour les exprimer. Combien notre histoire musicale ne compte-t-elle pas d'opéras qui ont été ainsi représentés avec des terreurs infinies, que les directeurs n'ont laissé jouer qu'à leur corps défendant, parce qu'une influence souveraine ou un traité en bonne forme les y obligeait, et qui, comme *les Danaïdes*, ont obtenu une réussite inespérée au lieu de la défaite prévue, et que l'histoire a classés définitivement au rang des œuvres de génie !

La représentation fut enfin fixée au lundi 26 avril 1784. L'affiche et les journaux l'annoncèrent en ces termes :

Aujourd'hui 26, par extraordinaire et abonnement

suspendu, les *Danaïdes*, tragédie en cinq actes, paroles de M***, musique de MM. le Ch^er^ *Gluck* et *Salieri*, maître de musique de S. M. l'Empereur et des spectacles de la cour de Vienne[1].

Cette représentation attira un tel concours de monde qu'on n'avait jamais vu pareille affluence aux précédents ouvrages de Gluck, même à sa première *Iphigénie*. La reine n'avait pas manqué de marquer par sa présence tout l'intérêt qu'elle prenait au nouvel ouvrage de son ancien maître; elle arriva au théâtre dès le commencement et fut saluée par de chaleureux applaudissements. Quelques instants après, la foule aperçut au balcon le bailli de Suffren, qui paraissait pour la première fois en public depuis son retour de l'Inde. De joyeux transports éclatèrent à la vue du capitaine qui soutenait seul l'honneur du pavillon français dans notre malheureuse guerre contre l'Angleterre; tous les spectateurs l'applaudirent et l'acclamèrent pendant longtemps, « malgré la gêne effroyable où était le parterre. » L'orchestre, excité par cet enthousiasme, le salua à son tour d'une fanfare avec les timbales et les trompettes; le public, exalté, cria *bis*, et fit recommencer ce concert militaire. Nous ne savons où certains auteurs ont pris que la reine avait été blessée de cette ovation et n'avait pu dissimuler son dépit : Marie-Antoinette avait le

1. Fétis et tous autres écrivains se trompent, qui disent que la reine fit d'abord jouer *les Danaïdes* à la cour : c'est à l'Opéra qu'elles parurent pour la première fois.

cœur assez généreux pour partager l'allégresse publique, sans éprouver aucune jalousie de ce triomphe. Elle avait, d'ailleurs, rendu un hommage public au marin victorieux, quelques jours auparavant, lorsque Suffren était allé à Versailles, et qu'après la réception royale, elle avait voulu le conduire et le présenter elle-même au dauphin.

Quoi qu'il en fût, les gazetiers rapportèrent l'incident en le grossissant, et quelque rimailleur fit à ce propos un couplet d'assez mauvais ton, mais qui est bien dans le goût du temps :

Quelqu'un disoit qu'à l'Opéra
Le public, nombreux ce jour-là,
Avoit, dans l'ardeur qui l'entraîne,
Claqué Suffren plus que la reine.
De Bièvre dit : Je l'ai prévu ;
La plus charmante des princesses,
Quoique reine, n'a que deux fesses,
Au lieu que Suffren a vaincu.

Le spectacle marcha à souhait et produisit, en somme, une impression profonde. La tragédie parut atroce, abominable, mais émouvante, la musique, violente et bruyante, mais quelquefois mélodieuse et expressive ; enfin, les décors et la mise en scène furent unanimement admirés. « Il n'est point d'ouvrage, disent les *Mémoires secrets*, malgré la noirceur du sujet, qui présente un ensemble aussi riche et aussi imposant. La multiplicité des personnages, le nombre des décorations et leur genre pittoresque, la belle exécution des machines, le brillant

des costumes, tout contribuait à saisir l'imagination et à frapper le spectateur d'étonnement. » On critiqua d'abord, mais on approuva beaucoup, après réflexion, l'heureuse innovation de Gardel, qui, en digne rival de Noverre, avait rompu les rangs de préséance sur la scène, confondu ensemble les sœurs et les frères, les sujets et les figurants, de façon à donner plus de mouvement aux jeux de scène, plus de vie aux manœuvres des acteurs. Les premiers sujets du chant et de la danse jouaient presque tous un rôle dans cet opéra, qui était monté d'une façon vraiment exceptionnelle. Mme Saint-Huberty, Lainez et Larrivée représentaient avec une grande force dramatique les figures tragiques d'Hypermnestre, de Lyncée, de Danaüs ; les rôles secondaires du capitaine et des officiers des gardes étaient tenus par Moreau, par Chardiny, Dufresny et Rousseau. Enfin, danseuses et chanteuses, chanteurs et danseurs étaient confondus dans les cinquante filles et les cinquante neveux de Danaüs : Mlles Guimard, Buret, Dorlay, Joinville, Deligny, Gavaudan l'aînée, Zacharie, Audinot, Pérignon, Gavaudan cadette, Coulon, Châteauvieux, Crépeau, Castello, Garnier, Girardin, Bigotiny, Thaunat, Courtois, Dubuisson, etc.; MM. Nivelon, Chardiny, Gardel, Dufresnay, Favre, Martin l'aîné, Huart, Larlat, Lefèvre, et *tutti quanti*.

Deux journaux donnèrent leur avis dès le lendemain. Tout ce que le *Journal de Paris* trouve à dire, c'est « qu'il ne paraît pas que le public ait remarqué aucune disparate dans la composition,

ce qui doit faire supposer que M. Salieri est digne de s'associer à ce grand homme (Gluck), et que d'après les principes qu'il en a reçus, il sait respecter les convenances théâtrales. » Les *Mémoires secrets* s'occupent surtout de la pièce : « Les actes des *Danaïdes* sont heureusement fort courts, car on ne pourrait supporter longtemps cet affreux spectacle, dont les ballets mêmes, parfaitement analogues au genre, ne sont que des jeux atroces... C'est surtout au troisième acte, appelé l'acte du festin, qu'est le comble de l'horreur, par la perfidie de ces femmes dansant avec leurs maris, les caressant, les agaçant, lorsqu'elles ont décidé, dès le second acte, de les massacrer durant leurs embrassements secrets... Le jugement déjà annoncé sur la musique s'est confirmé. On y pourrait ajouter que l'ouverture ne répond nullement au sublime d'horreur qu'elle devrait rendre. »

Les réclamations sincères des esprits délicats et les protestations affectées du parti piccinniste contre l'horreur de ce sanglant spectacle ne contribuèrent pas peu à en établir le succès, tant l'auditoire le plus raffiné, le public féminin surtout, éprouva une âcre jouissancre à savourer les émotions violentes que lui causait cet étalage de forfaits monstrueux. Aussi les représentations suivantes furent-elles suivies avec fureur et le succès s'affirma-t-il rapidement : au bout de trois semaines, il était pleinement assuré. C'est alors que du Roullet fit insérer la lettre suivante au *Journal de Paris* (16 mai), qui était à la dévotion du parti gluckiste.

A Vienne, ce 26 avril 1784.

Je vous prie, mon ami, de faire imprimer dans *le Journal de Paris*, la déclaration que je dois faire, et que je fais ici, que la musique des *Danaïdes* est entièrement de M. Salieri, et que je n'y ai eu d'autre part que celle des conseils qu'il a bien voulu prendre de moi, et que mon estime pour lui et mon peu d'expérience m'ont inspiré de lui donner.

Chevalier Gluck.

Bien qu'elle ne fût pas tout à fait inattendue, cette révélation produisit une vive émotion. Le courrier ne mettait pas vingt jours pour venir de Vienne, et du reste la date du 26, qui était celle de la première représentation, prouvait bien que du Roullet avait cette lettre en poche depuis longtemps et n'attendait que le moment favorable pour la produire. Gluck avouait donc qu'il avait étrangement abusé le comité pour faire agréer, à un prix assez élevé, l'œuvre de son élève. Il est bien évident, en effet, que si le comité avait réduit de 8,000 livres la somme demandée, quand il avait appris que Gluck n'avait composé que deux actes sur trois, il aurait donné au plus 5 ou 6,000 livres (au lieu de 12,000) s'il avait su que la partition était en entier de Salieri, ou bien qu'il aurait même refusé l'opéra. Cette manœuvre peu scrupuleuse ne jetait pas un moindre discrédit sur l'élève que sur le maître. Non-seulement Salieri s'était prêté à cette supercherie, mais il avait signé une pièce officielle en qualité de *représentant de Gluck;* il témoi-

gnait par cette seule formule que la musique des deux premiers actes était bien de son maître. Cette lettre ne fut, sans doute aucun, publiée qu'avec l'agrément de Salieri, mais lui-même comprit quel mauvait effet elle produisait et combien, en rehaussant son mérite de musicien, elle faisait de tort à son caractère. Il adressa donc, le surlendemain, aux rédacteurs du journal, une épître extrêmement embrouillée, où il fait grand étalage de sentiment, de reconnaissance envers son bienfaiteur, mais qui n'explique rien et n'excuse pas sa duplicité.

La déclaration de M. le chevalier Gluck, que je viens de lire dans votre journal, est une nouvelle faveur que je reçois de ce grand homme, dont l'amitié veut faire rejaillir sur moi un rayon de sa gloire.

Il est vrai que j'ai écrit seul la musique de l'opéra des *Danaïdes*, mais je l'ai écrite entièrement sous sa direction, conduit par ses lumières et éclairé par son génie.

Le mérite des idées musicales est trop commun et trop peu de chose par lui-même, pour qu'on ait lieu d'en tirer vanité. C'est l'emploi qu'on en fait, c'est leur application aux paroles, c'est leur marche dramatique qui en constitue tout le prix et leur donne un mérite réel, et tout ce qu'il y a de bon à cet égard dans l'opéra des *Danaïdes*, je le dois à l'auteur d'*Iphigénie*.

J'aurais donc manqué à la vérité et à la reconnaissance, si je n'avais pas profité de l'honneur qu'il a bien voulu me faire, en me permettant d'associer son nom au mien à la tête de cet ouvrage.

Je vous prie, Messieurs, de me faire le plaisir d'in-

sérer cette déclaration dans un de vos prochains numéros, vous m'obligerez infiniment.

J'ai l'honneur, etc., etc.

ANTOINE SALIERI.

Ce billet, trop habilement tourné pour être de Salieri, dut être rédigé par son compère, le bailli du Roullet. Ni l'un ni l'autre ne comptait, sans doute, donner le change à l'opinion publique, mais on ne pouvait rester sous le coup de l'impression produite par la lettre de Gluck, et il fallait y répondre n'importe comment, ne dût-on tromper que les naïfs et les indifférents. On s'est ingénié depuis lors à trouver des excuses au retard que du Roullet avait mis à publier la lettre de Gluck, et Fétis assure que ce fut une clause exigée par l'éditeur de musique Deslauriers. « J'ai vu, dit-il, l'acte de vente où l'éditeur s'engageait à payer douze cents livres, à la condition que le nom de Gluck resterait sur l'affiche jusqu'à la *treizième* représentation ; ce ne fut que le matin même de cette représentation que parut dans les journaux de Paris une lettre où Gluck déclarait que Salieri était l'unique auteur de la musique des *Danaïdes*. » Tous les écrivains, M. Desnoiresterres en dernier lieu, ont assuré, à la suite de Fétis, que la lettre de Gluck ne parut qu'après la douzième représentation. C'est une erreur : un simple rapprochement de dates va le prouver et mettre à néant l'excuse présentée par Fétis et toutes autres qu'on pourrait imaginer.

La lettre révélatrice fut insérée dans le *Journal de Paris* du 16 mai. Or, à cette date, *les Danaïdes* ne comptaient encore que six représentations, celles des 26 et 30 avril, 4, 7, 11 et 14 mai; la douzième n'arriva qu'en juillet. Nul doute que si la clause que Fétis prétend avoir vue eût existé, Salieri aurait attendu jusque-là pour divulguer la vérité. Le motif réel du retard apporté à la publication de la lettre de Gluck est que Salieri voulut attendre d'avoir palpé les 12,000 livres qu'il devait, d'après son traité, toucher *comme représentant de Gluck* et *après la troisième représentation*. Cette représentation eut lieu le 4 mai; les formalités de payement et de décharge demandèrent quelques jours, puis Salieri laissa encore s'écouler quelque temps avant de jeter bas le masque. Cette explication est peu honorable, mais c'est la seule que les faits et les dates ne démentent pas.

Certains écrivains, comme Grimm et Laharpe, qui rédigeaient les articles de leur correspondance à leur convenance, avaient, sans flairer aucun piége, attendu jusque-là pour porter un jugement motivé sur le nouvel opéra, et le grand nom de Gluck leur inspirait bien quelque retenue. Cette déclaration les mit à l'aise, et ils traitèrent de la belle encre ce disciple présomptueux du maître allemand qui osait bien se poser en rival de Piccinni. Grimm déclare que cet opéra « est encore plus ennuyeux qu'atroce, que c'est moins un drame lyrique qu'une pantomime tragique avec une ou deux scènes dans chaque acte qui en expliquent, mais qui en ralentis-

sent aussi l'action; » puis il condamne la musique en quelques lignes et entonne, comme de raison, la période finale en l'honneur de Piccinni. « Le récitatif, si important dans nos drames lyriques, est en général vague, sans accens, et trop souvent coupé par des traits d'orchestre qui le rendent froid et insignifiant. Quelques chœurs et les airs de danse sont la partie la plus estimable de l'ouvrage, mais ce qui laisse trop à désirer, c'est cette vérité d'expression, cette mélodie pure et sensible dont les ouvrages de Piccinni, et surtout la *Didon*, nous ont offert de si sublimes modèles que sans ce mérite aujourd'hui, l'on ne doit plus s'attendre à des succès durables sur notre théâtre lyrique. »

Le jugement de Laharpe est d'une sévérité très-habile. Il condamne en termes indignés le poëme, « tableau d'horreurs dégoûtantes et incroyables, amas d'atrocités froides qui soulève le cœur sans l'émouvoir un moment ni de pitié ni de terreur; » puis il plaisante agréablement sur ce sujet, le plus absurde de tous ceux qu'ait fournis la Fable, car « s'il est presque impossible dans l'ordre physique d'avoir à la fois cinquante filles nubiles et cinquante neveux pour gendres, il ne l'est pas moins dans l'ordre moral que quarante-neuf jeunes épouses égorgent leurs maris la première nuit de leurs noces. » Il arrive enfin à la musique, et tout en convenant, par affectation d'impartialité, que « les premières représentations ont attiré du monde, comme en attire tout ouvrage de parti ou tout opéra où il y a du spectacle, » il fait une retraite très-

habile en décochant au malheureux musicien un trait acéré : « A l'égard de la musique, il est arrivé ce que j'avais prédit. On a bravement mis sur l'affiche : *par MM. Gluck et Salieri;* mais quand on a vu que malgré tous les efforts de la cabale, il n'y avait pas moyen de faire réussir un récitatif aigre, monotone et criard, un opéra dénué de chant, si l'on excepte quelques airs de ballet, et dénué d'effet musical, si l'on excepte un chœur du second acte, le serment des Danaïdes, alors est venue de Vienne au *Journal de Paris* une lettre de Gluck, qui déclare que cet opéra est tout entier de Salieri et qu'il lui en laisse toute la gloire. »

Les Danaïdes avaient été jouées le 26 avril : le lendemain, *le Mariage de Figaro* forçait les portes de la Comédie-Française malgré les défenses premières du roi et y obtenait un succès étourdissant [1]. Le dramaturge et le musicien, qui devaient plus tard se lier d'amitié et tenter une réforme audacieuse dans l'opéra français, étaient alors absolument étrangers l'un à l'autre; mais un singulier jeu du hasard, en rapprochant ainsi leurs ouvrages, fit qu'ils furent, dès avant de se connaître, exposés ensemble à la raillerie et accouplés dans un quatrain satirique :

1. « M. de Suffren, ayant paru, a été applaudi avec les mêmes transports que hier à l'Opéra, disent les *Mémoires secrets*, mais ce qui a beaucoup diminué le mérite de cet enthousiasme et indigné les vrais patriotes, ç'a a été de voir la dame Dugazon, qui, rétablie de sa honteuse maladie, ne s'étoit pas encore montrée au spectacle, occasionner les mêmes transports que le héros. »

Que penses-tu, dis-le moi sans mystère,
Des nouveautés qu'aujourd'hui chez Molière
Et chez Quinault, on court avec fureur ?
— L'une fait honte et l'autre fait horreur.

Cet opéra, qui « faisait horreur » à quelques esprits délicats, a été justement classé par la postérité au rang des chefs-d'œuvre impérissables. Il serait difficile, en effet, en tenant compte des nécessités musicales et théâtrales d'il y a un siècle, de trouver une œuvre dramatique d'un sentiment plus profond, d'une inspiration plus passionnée et plus pathétique. Salieri s'y est montré de tout point le digne élève de Gluck, et il n'est nullement surprenant qu'on ait accepté cet opéra comme une nouvelle production de l'auteur d'*Alceste*, tant ses formes mélodiques et orchestrales y sont habilement imitées, tant son style est fidèlement reproduit. Mais en même temps qu'il s'inspirait des admirables modèles créés par son maître, Salieri subissait inconsciemment cette loi du temps, en vertu de laquelle la tragédie lyrique, perdant peu à peu de sa solennité antique, allait s'animant chaque jour davantage pour aboutir, avec notre siècle, à ces drames moins simplement grandioses, plus compliqués, plus agités, plus vivants. L'auteur des *Danaïdes* ne venait que vingt ans après Gluck, et déjà son inspiration est, non pas plus riche, plus tendre ni plus ardente, mais moins sévère et plus rapide; sa musique, comme la tragédie dont il s'inspire, est déjà plus mouvementée, ses personnages sont plus actifs et prennent plus de part au drame.

Après une ouverture qui, par son début sombre en *ré* mineur, et par son allegro en majeur, d'une belle sonorité, plein de tumulte, d'éclats dramatiques peut donner en raccourci une idée exacte du caractère général de l'opéra, la toile se lève sur la cérémonie de réconciliation des deux familles de Danaüs et d'Égyptus. Danaüs et Lyncée abjurent, sur l'hôtel de Junon, leurs anciennes haines dans de magnifiques récits et vouent à la vengeance céleste ceux qui oseraient rompre ce serment d'alliance. Les cent fiancés répètent d'une seule voix cette malédiction, puis revenant à des idées plus riantes, ils invoquent le dieu des amants dans un chœur délicieux : *Descends du ciel, doux Hyménée !* qui est demeuré comme un modèle de tendre enjouement. Les airs de fête continuent par un joli morceau d'orchestre où le hautbois concerte avec les violons, puis la jeune Plancippe invoque « le tendre amour et l'innocente paix » sur une mélodie gracieuse et tranquille.

Lorsque les danses et les jeux ont pris fin, Danaüs adresse aux jeunes époux des conseils dont la tendresse affectée laisse deviner ses monstrueux projets. Cette situation a inspiré à Salieri un récit et un air admirable, où la tendresse ironique et la haine sont rendues avec un art infini : une phrase menaçante des violoncelles, grondant sous cette mélodie caressante, suffit pour indiquer quelle férocité implacable le haineux vieillard cache sous ces embrassements. Lyncée et Hypermnestre, demeurés seuls, remercient les dieux de les avoir unis pour la vie

et se font de doux serments d'amour dans un duo délicieux qui respire une joie tranquille, un oubli complet des tourments passés, une confiance placide en l'heureux avenir; puis on entend dans le lointain l'invocation à l'Hyménée, reprise par les nouveaux époux, confondus dans un même sentiment de bonheur et qui adressent au ciel la même prière que Lyncée et Hypermnestre.

La grande scène qui ouvre le second acte, et dans laquelle Danaüs révèle à ses filles les faux projets meurtriers de leurs époux et leur fait jurer sur l'autel de Némésis de les immoler elles-mêmes, est une des conceptions les plus dramatiques de l'Opéra français : c'est d'une magnifique horreur. Les Danaïdes arrivent épouvantées sur un sombre dessin d'orchestre; leur père les guide. Puis, quand toutes sont groupées autour de l'autel, il entame ce sinistre récit, dont l'orchestre souligne les moindres intentions par de menaçants appels; il rappelle à ses filles l'exil dont Égyptus l'a frappé, la mort dont celui-ci le menaçait, les maux dont il les accabla, leurs voyages sans fin, leur misère affreuse. Ses filles effrayées évoquent dans un chant triste et doux le souvenir des malheurs passés, mais Danaüs n'a que faire de leur pitié, c'est leur haine qu'il veut enflammer ; il les excite, les exalte, fait passer dans leur cœur son ardent désir de vengeance; elles, alors, épouvantées, fascinées, jurent de tuer leurs époux, sur une mélopée magnifique ;... seule, Hypermnestre se tient à l'écart.

Danaüs, agité d'un délire sanguinaire, leur remet

des poignards et entonne avec rage un hymne de meurtre, soutenu par les traits précipités des violons et des basses, que ses filles répètent, dans le ton de *ré*, avec des transports de fureur effroyables. Au moment où Hypermnestre va sortir avec ses sœurs, Danaüs l'arrête et lui commande en vain de jurer à son tour la mort de son mari. Hypermnestre se traîne aux pieds de son père et lui adresse cette admirable prière : *Par les larmes de votre fille*, d'une expression à la fois si humble et si sublime ; mais Danaüs reste insensible et lui déclare, sur un terrible grondement de l'orchestre, qu'il les tuera tous deux si elle trahit son horrible secret. Hypermnestre reste seule, accablée d'épouvante. Elle se relève tout à coup en proie à une hallucination terrible, et appelle sur elle-même les coups de la foudre, dans un air d'une émotion haletante, d'un désespoir indicible, auquel fait trêve un léger accès de faiblesse féminine : *Ah! mon âme en ses maux de force est dépourvue!* mais elle se redresse aussitôt et lance un dernier appel à la colère des dieux.

Le troisième acte est rempli de chants de fête et d'airs de danse célébrant l'union fortunée des époux. Salieri a composé pour ces scènes de joie et d'ivresse de charmants airs de ballet, d'un travail orchestral très-délicat et respirant tantôt un mol abandon, tantôt une ardeur brûlante. Le premier chœur a beaucoup d'entrain et d'éclat; le morceau d'orchestre qui suit est bien gracieux, et la mélodie, chantée par les hautbois et les violons réunis, invite à la rêverie. Cette page tempérée forme une tran-

sition heureuse entre le chœur précédent d'un rhythme entraînant, d'une sonorité bruyante, et cette délicieuse invocation à la Lune : *Descends dans le sein d'Amphitrite!* que les couples enlacés murmurent d'une voix caressante et voilée. Les petits airs de ballet qui suivent sont aussi très-jolis, et font briller tour à tour la virtuosité des seconds violons et de la flûte, qui entourent de méandres gracieux la mélodie jouée par les premiers violons et le hautbois. Danaüs verse une libation à Bacchus et fait passer de main en main la coupe où doit boire chaque fiancé : pendant cette cérémonie, les époux entonnent un hymne en l'honneur du dieu des amours, un morceau éclatant où l'auteur a prodigué les sonorités de l'orchestre pour mieux traduire les rapides progrès de la fureur bachique, de cette ivresse de plaisirs...

Lyncée offre à son tour la coupe sacrée à Hypermnestre ; mais celle-ci, prise d'un vertige subit, croit y voir bouillonner du sang et s'écarte avec horreur. Lyncée la rappelle alors à elle-même et implore sa confiance dans un air d'une mélodie si douce et d'une forme si pure, qu'on dirait une inspiration de l'auteur de *la Flûte enchantée*. A peine Lyncée s'est-il éloigné, qu'Hypermnestre, à bout de forces et de courage, se sent défaillir et implore à nouveau la pitié de son père dans un air magnifique entrecoupé de soupirs et de sanglots. Elle lui retrace avec des accents déchirants sa contrainte, son désespoir, les combats que se livrent en elle le respect filial et l'amour conjugal ; mais Danaüs reste impassible et

maintient son arrêt de mort. Des airs de danse et des chansons bachiques amènent la fin de l'acte, qui se termine par un morceau d'orchestre tendre et langoureux, pendant lequel on voit les couples enlacés s'éloigner dans l'ombre discrète de la nuit.

Hypermnestre implore encore au quatrième acte la clémence de son père, et sitôt qu'il est sorti, elle exprime son cuisant désespoir dans un récit et un air aussi admirables, mais d'un caractère tout différent des précédents. Quelle riche inspiration, quelle puissance d'expression possédait le musicien qui pouvait créer ainsi jusqu'à trois et quatre morceaux également beaux sur des situations ou des sentiments presque identiques ! Hypermnestre a obtenu des gardes de Lyncée qu'ils le laisseraient s'échapper, mais elle frémit d'avoir à lui apprendre qu'il leur faut se séparer avant la nuit nuptiale. Lyncée accourt, et aux premiers mots d'Hypermnestre, il la soupçonne et l'accuse de le trahir. Le début de son air: *A peine aux autels d'Hyménée...* est empreint d'une douleur morne et résignée, mais sa jalousie s'éveille, et la conclusion, plus âpre, plus ardente, montre combien son cœur souffre de cet abandon. A ce reproche inattendu, Hypermnestre va pour se frapper du poignard que son père lui a remis, lorsque Lyncée le lui arrache violemment. Cette situation amène un duo plein de passion et d'angoisse, admirablement soutenu par les accords saccadés de l'orchestre; la phrase de Lyncée : *Quelle fatalité cruelle!* et leurs exclamations précipitées, puis l'ensemble où les deux époux s'unissent dans un

dernier embrassement, sont les parties capitales de ce magnifique duo. La scène finale est d'une précipitation terrible et donne en quatre répliques le cadre de la scène capitale des *Huguenots*. Un garde accourt pour sauver Lyncée. *Fuis! on égorge tes frères!* s'écrie Hypermnestre ! — *Mes frères!* — *Fuis!* — *Je cours les secourir, les venger ou périr!* Alors éclatent dans le palais les clameurs effroyables des époux tombant sous le couteau de leurs femmes : *Arrête, implacable furie!* crient-ils de toute part. C'est un moment d'inexprimable terreur, un déchaînement affreux de tout l'orchestre. Un dernier cri fait retentir le palais, puis l'orchestre s'apaise peu à peu et s'éteint dans un silence de mort.

Quand la toile se lève sur le cinquième acte, Hypermnestre affolée court par le palais, appelant son époux et ne pouvant espérer qu'il soit sauvé. Un rapide mouvement d'orchestre, entrecoupé des accords secs des instruments à cordes et des traits de la flûte, rend bien cette course précipitée de la malheureuse épouse. Ses cris de désespoir : *Ah! quel silence succède à ces cris douloureux!... Lyncée, cher Lyncée!... C'en est fait, mon époux a subi le trépas!* sont d'une vérité saisissante; puis son exclamation suprême, sa violente apostrophe à son père absent : *Père barbare, arrache-moi la vie!* est d'un pathétique admirable. Danaüs accourt pour contempler la tête coupée de son ennemi. A ce cri de sa fille : *Il vit encor, j'ai sauvé mon époux!* la rage le saisit et il s'élance avec ses sicai-

res à la poursuite du fugitif. A ce moment, toutes les Danaïdes, demi-nues, couvertes de sang, enivrées de meurtre, se ruent en scène, agitant tambours, torches, couteaux; elles dansent avec furie, entonnent un chant de triomphe à Bacchus plein de rage bestiale, de fureur sanguinaire. Cette phrase surtout : *Sous le thyrse ils tombent sans vie, Et la ménade assouvie S'endort sur leurs cœurs palpitants!* est d'un réalisme effrayant.

Danaüs revient, offre une nouvelle victime à ces horribles furies et leur commande d'immoler Lyncée; puis il implore l'aide des dieux pour achever son carnage, dans un air féroce, soutenu par les sifflements des basses et des violons. Mais le bruit se répand que Lyncée, aidé de ses soldats, vient d'immoler les Danaïdes aux mânes de ses frères... Au moment où Danaüs va frapper sa fille innocente, il est tué par un garde; Lyncée accourt et s'unit à Hypermnestre pour rendre grâce aux dieux de leur protection. La foudre tonne et le palais s'écroule dans le Tartare, où roulent des flots de sang. Danaüs paraît enchaîné sur un rocher, ses entrailles sanglantes sont rongées par un vautour et la foudre frappe sa tête à coups redoublés; ses filles sont dévorées par des serpents ou lacérées par des furies, une pluie de feu tombe sur leurs chairs nues : les cris de douleur des suppliciées et les rires des démons forment un double chœur aux sonorités infernales. Ce spectacle effroyable produisit une telle impression d'horreur qu'on en dut atténuer certains détails pour ne pas soulever la répugnance

du public déjà repu d'atrocités monstrueuses. « On avait imaginé, dit plaisamment Laharpe, un gros vautour qui mangeait le cœur de Danaüs; mais ce repas, je ne sais pourquoi, n'a pas ragoûté le public, et on ne l'a pas servi une seconde fois. Vous voyez qu'il n'y a qu'heur et malheur; car on pouvait bien supporter à l'Opéra le cœur mangé par un vautour, comme à la Comédie-Française le cœur si proprement servi de Gabrielle de Vergy. »

Le chef-d'œuvre de Salieri a disparu depuis longtemps du répertoire de notre grand Opéra; le titre seul en est resté comme celui d'une œuvre de génie, et les amateurs ont conservé le souvenir de plusieurs airs d'une beauté achevée. Il était de toute justice de restituer à Salieri le rang glorieux d'où il n'aurait jamais dû déchoir; il convenait de montrer que cet opéra ne renferme pas seulement quelques fragments remarquables, mais qu'il offre une suite ininterrompue de scènes du pathétique le plus violent, de morceaux d'un rayonnement dramatique extrême. L'éclatant succès qu'il obtint à l'origine, qui se prolongea pendant près de trente ans, se renouvellerait encore de nos jours, et l'on peut tenir pour certain qu'une reprise habilement préparée exciterait dans le public un vif intérêt et une sincère admiration.

Il suffit d'ailleurs de consulter, aux Archives nationales, les *Bordereaux de la recette et de la dépense de chaque mois, de* 1784 *à* 1787, pour s'assurer que, malgré les dénégations acharnées du parti ennemi, *les Danaïdes* obtinrent un très-grand

succès, interrompu seulement de temps à autre par des pièces nouvelles ou des congés d'acteurs. Ces chiffres sont d'une éloquence irréfutable.

La recette de la première représentation s'était élevée au chiffre de 9,087 livres 8 sols; la seconde, du vendredi 30, donna moitié moins : 4,626 livres 12 s. Les deux représentations données en avril produisirent donc ensemble 13,714 livres; les six données en mai, 24,501 l. 10 sous; les trois de juin, 11,135 l. 14 s.; les trois de juillet, 4,389 l. 18 s.[1]; et une dernière en octobre, 3,705 l. 2 s. *Les Danaïdes* eurent donc quinze représentations consécutives à leur apparition, ce qui était un résultat superbe à cette époque. Elles obtinrent un regain en 1785. Deux représentations données en juillet produisirent 6,446 l. 8 s.; deux en août, 3,405 l. 8 s.; trois en octobre, 7,310 l.; une en novembre, 1,993 l. 8 s.; une en décembre, 1,727 l. 6 s. Elles

1. Les chaleurs faisaient sentir leur influence désastreuse. La treizième représentation (dimanche 11 juillet) avait donné la recette misérable de 1,201 l.; et la quatrième (dimanche 25), 1,481 l. 14 s. Du reste, si belles qu'eussent été les premières recettes, elles n'avaient pu couvrir les grandes dépenses que l'administration avaient faites pour monter cet ouvrage. Dans un état comparatif dressé à la fin de juillet, on voit que les quatorze premières représentations avaient produit 53,702 l. 2 s. D'autre part, la dépense générale, comprenant les fournitures, marchandises, décors, costumes, artistes et répétitions supplémentaires, et aussi « 12,000 l. pour honoraires d'auteurs du poëme et de la musique », s'élevait à 63,519 l. 2 s. 3 d. C'était donc un déficit de 9,817 l. 3 d. (*Registres des archives de l'Opéra.*)

reprennent encore en 1786. Trois représentations du mois d'août donnèrent 8,047 l. 14 s.; deux de septembre, 3,550 l. 18 s.; une d'octobre, 2,392 l. 8 s.; et deux de novembre, 3,103 l. 14 s. Le mois suivant avait lieu la première représentation des *Horaces*, qui arrêta forcément *les Danaïdes*, mais elles furent jouées encore deux fois après l'insuccès de cet ouvrage.

L'Opéra en fit une reprise solennelle le 22 octobre 1817, avec Mme Branchu, Louis Nourrit et Dérivis. Désaugiers avait fait quelques retouches au poëme, réduit en quatre actes, et Spontini y avait ajouté une magnifique bacchanale. Le succès de cette reprise eut un grand retentissement, et fut consacré par la vogue qu'obtinrent deux parodies demeurées célèbres : la pièce de Gentil, *les Petites Danaïdes, ou 99 victimes*, imitation *burlesco-tragi-comi-diabolico-féerique*[1], et la chanson de Désaugiers, *Cadet Buteux sortant de la représentation des Danaïdes*.

A la fin me v'la don r'venu
De c'te diable d'boucherie !
Aux abattoirs jamais j'nons vu
Un'semblabl'tuerie....
L'gentil exemple qu'l'Opéra
Donne aux jeun's femm's timides
Ah !

1. Jouée à la Porte-Saint-Martin le 14 décembre 1819. Potier représentait le restaurateur Sournois; Mlle Florval, sa fille Madeleine; Pierson, son fils-gendre-neveu Pincée; Mlle Jenny Vertpré, l'Amour, et Mlle Mariany, l'Hymen.

Il m'en souviendra
Larira
D'leus chiennes d'Danaïdes !

A l'origine, *les Danaïdes* avaient obtenu trente-cinq représentations. La reprise de 1817 eut un succès éclatant qui se traduisit par une série de quatre-vingt-quinze représentations, réparties sur onze années consécutives. En voici le résumé chronologique et pécuniaire, d'après les registres des archives de l'Opéra. La première soirée (22 octobre) fournit une recette de 6,771 fr. 20 c. Les seize représentations données en 1817 produisirent un total de 106,949 fr. 62 c. (la sixième représentation donna le chiffre élevé de 8,857 fr. 60 c.); vingt-trois représentations en 1818 (celle du 24 août, veille de la Saint-Louis, étant *gratis*) donnèrent 107,815 fr. 98 c.; neuf en 1819 : 38,430 fr. 90 c.; deux en 1820 : 8,718 fr.; neuf en 1821 : 47,446 fr.; dix en 1822 : 27,909 fr. 80 c.; huit en 1823 : 25,503 fr. 50 c.; sept en 1824 : 17,685 fr.; quatre en 1825 : 11,735 fr. 50 c.; cinq en 1826 : 11,006 fr. 98 c.; une le 12 janvier 1821 : 1,486 fr.; et la quatre-vingt-quinzième et dernière le 7 janvier 1828 : 1,574 fr. 80 c. On voit par ces chiffres quel magnifique succès remportèrent *les Danaïdes* à cette reprise. Depuis 1828, le chef-d'œuvre de Salieri n'a pas reparu sur l'affiche de l'Académie de musique et n'y reparaîtra probablement pas de longtemps. C'est un oubli déplorable au point de vue artistique et inexplicable au point de vue administratif, car le

répertoire de notre Opéra ne comprend pas beaucoup de créations de cette valeur et qui soient arrivées aussi vite — en deux séries seulement — au chiffre élevé de 127 représentations.

III

LES HORACES

Salieri, ayant dédié sa partition des *Danaïdes* à la reine en témoignage de gratitude pour la protection qu'elle lui avait accordée, retourna à Vienne comblé d'honneurs et la bourse bien garnie : la générosité de la reine avait augmenté d'un bon quart les honoraires qui étaient assurés au musicien par son traité avec l'Opéra. Les termes de son engagement conclu à l'origine avec le comité étaient très-précis : « *Un forfait de* 12,000 *livres, sans qu'il puisse être question d'aucune somme particulière pour aucuns frais de voyage ou de séjour à Paris.* » Ce traité fut exécuté à la lettre, mais la reine, dont la générosité n'était jamais à court pour les compositeurs ou les auteurs qu'elle honorait de son patronage, accorda au musicien une gratification assez forte pour subvenir largement à ses frais de voyage et de séjour à Paris.

On trouve, en effet, dans les pièces justificatives des Menus-Plaisirs, à l'article des dépenses de la reine, mention de la somme suivante payée pendant le quartier d'avril 1784 : « Au sieur Salliery, mu-

sicien compositeur, la somme de 3,000 liv. de gratification à lui accordée[1]. » Ce chiffre très-élevé et l'absence de la mention ordinaire, indiquant en récompense de quels services est faite la donation, montrent bien, qu'en accordant cette libéralité extraordinaire à Salieri, la reine voulait réparer le tort que pouvait lui faire l'exécution stricte de son traité. Outre la somme qu'il dut recevoir de l'éditeur Deslauriers — 1,200 livres probablement, comme l'assure Fétis, — Salieri avait donc touché, pour la représentation des *Danaïdes*, le chiffre rond de 15,000 livres : 12,000 de l'Opéra, en exécution de son traité, et 3,000 qu'il devait à la faveur de Marie-Antoinette. C'était, à cette époque, un magnifique résultat pécuniaire, même pour tout autre qu'un musicien étranger, nouveau venu à l'Académie de musique[2].

De tous les livrets d'opéra que tant d'auteurs s'étaient empressés de lui offrir après un aussi beau succès, Salieri n'en avait accepté que deux et il les

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 3066.

2. Castil-Blaze et Fétis se trompent doublement en disant que Salieri reçut « 10,000 fr. pour sa partition, 3,000 fr. de frais de voyage et un cadeau royal. » D'abord, il toucha 12,000 livres (et non 10,000) de l'Opéra; de plus, les 3,000 livres supplémentaires et le cadeau royal ne font qu'un. Le chiffre de 10,000 livres, indiqué par ces auteurs, montre qu'ils n'ont pas eu connaissance du traité original consenti par Salieri. Les écrivains contemporains eux-mêmes n'en ont pas connu les termes précis, et ne parlent sur ce sujet que d'après les rapports et les on-dit qu'ils récoltaient de divers côtés.

avait emportés à Vienne pour y travailler sans retard. L'un était une tragédie lyrique découpée par Guillard dans *Horace*, de Corneille; l'autre était un drame étrange de Beaumarchais, mélange bizarre de grandiose et de trivial, de pathétique et de gai, de terrible et de tendre, de naturel et de féerique.

L'année même de son retour, Salieri faisait représenter à Vienne un grand opéra, *Semiramide*, et un opéra comique, *il Ricco d'un giorno*. D'Aponte, qui avait écrit le libretto de cet ouvrage, raconte tout au long, dans ses *Mémoires*, les mésaventures qui en retardaient depuis longtemps l'apparition, et l'échec irréparable qu'il finit par éprouver. Il juge d'ailleurs le poëme aussi sévèrement que la musique, et il témoigne par ses regrets combien la scène et la musique françaises avaient eu d'influence sur le talent de Salieri. « ... Le libretto était positivement mauvais et la musique détestable. Salieri, revenant de Paris, et encore sous l'impression de la musique de Gluck et des *Danaïdes*, musique si différente de la nôtre, composa sa partition entièrement dans le goût français et sans nulle réminiscence de ses belles et suaves mélodies, qu'il semblait avoir oubliées sur les bords de la Seine[1]. »

L'empereur ayant encore demandé à Salieri de composer deux autres ouvrages pour le théâtre de la cour, celui-ci écrivit la musique d'*Eraclio e*

1. *Mémoires de d'Aponte*, p. 110.

Demetrio (1785) et de *la Grotta di Trofonio* (1786). Ce dernier ouvrage fut inspiré au compositeur par le violent dépit qu'il ressentait du succès obtenu à Vienne par l'opéra des *Nozze di Figaro*, que Mozart avait composé sur un libretto de d'Aponte. L'Empereur avait été tellement ravi par la délicieuse musique de ce compositeur que Salieri pensa perdre la faveur impériale : ce fut là l'origine de l'hostilité implacable qu'il voua à son jeune rival et dont il le poursuivit jusqu'à l'heure de la mort. D'Aponte, qui connaissait bien le dessous des cartes, écrit à ce propos : « Le comte de Rosemberg exigea de lui (l'abbé Casti) un drame pour Salieri, qui se mourait d'envie d'éclipser l'opéra de Mozart. C'est alors qu'il composa *l'Antre de Trophonius*... Quoique la musique en fût très-belle et que les partisans du poëte le proclamassent à son de trompe, rien ne put ébranler l'Empereur ni le faire changer d'avis [1]. »

Ces divers travaux n'avaient pas détourné Salieri des ouvrages qu'il préparait pour Paris, et, vers le milieu de 1786, il se trouva en mesure de remplir l'engagement qu'il avait contracté, de revenir tout exprès pour diriger les répétitions de son second opéra français. Le comité de l'Opéra devait bientôt apprendre à ses dépens qu'il avait agi à la légère en s'engageant ainsi, dans le feu du succès des *Danaïdes*, à jouer la tragédie de Guillard. Ce fut seulement six mois avant la représentation, et quand

1. *Mémoires de d'Aponte*, p. 133.

la musique en était entièrement terminée, qu'il prit connaissance de ce déplorable poëme. Il était de la moindre prévoyance de lire cet opéra deux ans plus tôt, avant de le confier à Salieri : cette simple précaution aurait épargné au musicien un échec pitoyable et aux finances de l'Opéra une assez forte atteinte. « Il a été fait lecture au comité du 7 juillet (1786) des *Horaces,* tragédie en trois actes, paroles de M. Guillard, musique de M. Salieri, auteur de celle des *Danaïdes ;* cet auteur doit arriver de Vienne dans le courant du mois de juillet avec l'opéra des *Horaces,* totalement fait, et celui de *Tarare*, presque fini, paroles de M. de Beaumarchais[1]. »

Salieri arriva à Paris dans les premiers jours d'août[2], et y retrouva, augmentées encore par le succès persistant de son opéra, toutes les sympathies qu'il avait conquises lors de son premier voyage. Les artistes de l'Opéra, attendant de lui deux nouveaux chefs-d'œuvre, partant de longues séries de fructueuses recettes, étaient tous à sa dévotion ; la reine, de son côté, lui témoignait toujours une égale faveur. Elle eut même un instant l'idée, pour lui souhaiter la bienvenue, de faire exécuter à la cour son opéra de *la Grotta di Trofonio.* Le fragment suivant d'une lettre adressée par Dauvergne à La Ferté révèle cette délicate attention

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635. *État des pièces lues ou à jouer,* écrit de la main de Dauvergne.

2. *Mémoires secrets,* 5 août 1786.

de la reine et les raisons qui empêchèrent son projet d'aboutir : « MM. Salieri et Moline sont venus hier chés moi à 9 heures du soir me dire qu'ils étaient mandés aujourd'hui à Versailles par M. le duc de Villequier, et m'ont demandés si je savais pourquoi ; j'ai répondu que je l'ignorois : je n'ai pas jugé à propos de leur dire que M. le duc m'avoit dit lundi : que *l'Antre de Trofonius,* opéra comique italien, musique de M. Salieri, dont Mme l'archiduchesse a fait beaucoup d'éloges à la reine et que le sieur Moline a été chargé de traduire, et dont il a envoyé une traduction à M. le duc, qui l'a trouvée fort mauvaise; il a même ajouté que ce poëme étoit au dessous de tous les opéras bouffons que nous avons vus à Paris, que même il y avoit dans une scène un endroit où une femme reprochoit à un homme qu'il étoit un *jocrisse,* et qu'il ne croyoit pas que la reine voulût, tout considéré, voir cet opéra : sans doute qu'il les a mandés pour cela[1]. »

Cependant les répétitions des *Horaces* allaient bon train, et l'on put bientôt prévoir l'époque de la première représentation ; mais la reine, voulant réparer envers Salieri la petite mésaventure de *la Grotta di Trofonio,* manifesta le désir que *les Horaces* fussent joués en sa présence avant de l'être à l'Opéra.

Le séjour que la cour faisait en automne à Fontainebleau était l'époque choisie, chaque année,

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

pour donner au roi et à ses hôtes un avant-goût des ouvrages destinés à être joués, dans le courant de l'hiver, sur les différents théâtres de la capitale. La reine fit donc inscrire cette tragédie lyrique au répertoire de la cour pour l'automne de 1786. La représentation des *Horaces* à Fontainebleau fut fixée au 2 novembre, mais la répétition que l'on en fit la veille, devant la reine, confirma la fâcheuse opinion qu'avaient conçue de cet opéra ceux qui avaient pu assister aux répétitions de Paris. La tristesse et l'insignifiance continue de cette composition parurent si accablantes, au dire de Grimm, qu'on pria un des principaux acteurs de feindre une indisposition subite, pour se dispenser de donner un ouvrage dont la chute était prononcée d'avance [1].

On le remplaça par *Iphigénie en Tauride*, dont il fallut faire venir les décorations dans la nuit, en poste, avec le nouveau ballet des Sauvages. Si cette indisposition fut véritablement feinte, — il est permis de douter de cette insinuation de Grimm, qui

1. La date que donne Grimm est fausse. Voici en effet la mention que renferme le mémoire que Francœur, alors codirecteur de l'Opéra avec Dauvergne, rédigea au jour le jour de tout ce qui s'est passé à l'Opéra, de 1785 à 1789. — « Jeudi 9 novembre 1786. A Fontainebleau. Ne pouvant donner *les Horaces* à cause de la maladie de M. Chéron, on envoya la veille à minuit chez moi, pour indiquer le spectacle qu'on pouvait donner et l'on envoya sur le champ à Paris chercher tout ce qui était nécessaire pour la représentation, etc... » — Ce journal de Francœur, composé de deux volumes manuscrits, petit in-folio, se trouve aux archives de l'Opéra.

était un des plus ardents contre le parti gluckiste et saliériste, — il ne résultait pourtant pas de ce retard que la reine eût renoncé à l'idée d'avoir la primeur de cet ouvrage. Tout au plus aurait-elle jugé qu'il n'était pas assez remarquable pour être offert en grand spectable à Fontainebleau et qu'il valait mieux le faire représenter, après remaniements, à Versailles devant une assemblée moins nombreuse. C'est ce qui eut lieu, et Grimm se garde bien de le dire, mais aucun doute n'est permis après cette simple mention du Journal de Francœur : « Samedi 2 décembre 1786, à Versailles. Répétition le matin pour *les Horaces*. Le soir la première représentation. »

Cette audition des *Horaces* à la cour ne précéda que de cinq jours leur apparition solennelle à Paris. Il est à croire que la direction de l'Opéra n'aurait pas demandé mieux que de laisser de côté un opéra qui s'annonçait sous des auspices assez peu favorables, mais elle ne pouvait perdre ainsi de parti délibéré tous les frais qu'avait coûtés la mise en scène. Elle s'était trop avancée pour pouvoir reculer, et elle annonça la première représentation pour le jeudi 7 décembre. Les rôles avaient été distribués aux chefs d'emploi. Chéron représentait le vieil Horace; Lays, le jeune Horace; Lainez, Curiace, et Mme Saint-Huberty, Camille. Mlle Gavaudan cadette, MM. Adrien, Chardiny, Moreau et Chateaufort remplissaient les rôles secondaires d'une Suivante, du Grand Prêtre, de Valère, d'un Romain et d'un Albain. Malgré une interprétation

remarquable, l'opéra fut mal accueilli. La musique n'eut aucun succès et le poëme excita, à diverses reprises, de vives réclamations de la part du parterre; bref, la toile tomba au milieu de marques non équivoques d'une désapprobation générale. Puis, pour accentuer encore son mécontentement, le public, qui, d'habitude écoutait d'une oreille distraite un ouvrage aussi rebattu que *le Devin du village,* en accueillit, ce soir-là, l'ouverture avec des transports d'enthousiasme affectés.

Tous les écrivains du temps sont unanimes à condamner le misérable poëme de Guillard, et, usant d'indulgence envers Salieri, imputent son manque d'inspiration au mauvais ouvrage qu'il avait à mettre en musique. Grimm et Laharpe, comme de raison, refusent d'entrer dans ces considérations et condamnent le pauvre musicien sans rémission. Grimm reproche doucement à l'auteur du poëme de n'avoir pas senti « que les tragédies dont l'intérêt est fondé essentiellement sur les sentiments d'un héroïsme trop austère sont peu propres à un théâtre consacré particulièrement à la musique, » mais il le prend de plus haut avec l'élève de Gluck. « Il y a de plus grands reproches encore à faire au musicien, dit-il : M. Salieri a paru, dans cet ouvrage, généralement fort au dessous de la musique des *Danaïdes,* et cette impression n'est pas sans doute d'un augure trop favorable pour la musique de *Tarare,* dont on sait que l'a chargé M. de Beaumarchais. »

Laharpe est encore plus dur : « Nous avions

déjà eu *les Horaces* en ballet, et le fameux *Qu'il mourût!* rendu par un grand coup de pied qui avait bien aussi quelque prétention à être sublime. Ce ballet fut sifflé et il n'en reste que la chanson plaisante de M. Piis sur le ballet des *Cu-riaces*. L'opéra n'a pas été plus heureux, malgré la protection marquée que les Gluckistes accordaient à l'élève de Gluck, Saliery, auteur de la monstrueuse musique des *Danaïdes*. »

Le *Mercure* n'est guère plus indulgent sous une forme moins méchante : « ... On a trouvé dans la musique peu de chants, d'effets, d'intentions. La prosodie est souvent blessée dans le récitatif et dans les airs. L'esprit de la scène ne l'est guère moins. D'après un système captieux, qui veut qu'on marche toujours vers l'action, l'auteur ne suit pas un motif, ne répète pas une parole. C'est comme si on faisait passer rapidement sous les yeux du spectateur une suite de tableaux, sans lui laisser le temps d'examiner le fond. On serait ébloui plutôt que satisfait. Ce système, qui a quelques avantages, ne doit pas être pris à la rigueur, et M. Gluck, qui l'a mis le premier en pratique, ne l'exécutait pas ainsi. »

L'organe officiel du parti gluckiste, le *Journal de Paris*, est bien embarrassé de se prononcer et cherche surtout à déguiser cette grave défaite en insistant de préférence sur les morceaux assez bien accueillis. Il reconnaît « que la musique a produit peu d'effet dans la plupart des grandes situations, » mais il ajoute aussitôt : « On a cependant beaucoup

applaudi quelques airs de Camille, plusieurs chœurs et singulièrement celui où les deux armées s'opposent au combat des six frères; » puis il rejette l'effet désastreux de la première soirée sur ce fait « que cet ouvrage est peut-être du nombre de ceux qui, pour être sentis et goûtés, ont besoin d'être entendus plus d'une fois... » Cette restriction est juste en somme, mais pareil scrupule étonne un peu de la part de gens qui n'hésitaient jamais à condamner ou à exalter une pièce *a priori*, sans admettre que leur jugement hâtif fût aucunement contestable.

Enfin le rédacteur du *Journal général de France*, le prenant sur le mode lyrique, s'écrie, dans un saint transport d'indignation : « Eh quoi, barbares! ce n'est pas assez que, possédés de la rage de mettre tout en opéra, vous ayez déshonoré Racine, dont les vers doux, harmonieux, forment à l'oreille la musique la plus mélodieuse, quand on sait les lire, encore mieux quand on sait les déclamer : vous avez encore l'audace de soumettre à vos caprices dépravés Corneille, le grand Corneille! Ombre auguste et vénérable, ô toi le plus grand génie, avec Bossuet, dont notre nation s'honore! de quelle indignation ne dois-tu pas être saisi, en voyant les plans de tes sublimes tragédies rétrécis, et bouleversés, tes personnages si fiers, si imposants, avilis et dégradés, tes vers si pompeux, si énergiques, souillés par de misérables fredons?... Que nous importe donc de savoir comment le poëte et le musicien s'y sont pris pour gâter cette pièce?... Ne cherchons pas même à l'apprendre; lisons plutôt Cor-

neille, et pénétrons-nous de ses beautés. » Le moyen est aisé de lancer ses foudres contre un ouvrage pour se dispenser de l'étudier et de le juger.

La deuxième représentation eut lieu le dimanche 10. Les auteurs avaient passé ces trois jours d'intervalle à pratiquer les retranchements et les changements que le public paraissait souhaiter, mais ces retouches ne firent pas que cette soirée fût meilleure que la première, — au contraire. Les *Mémoires secrets* sont d'accord avec Grimm pour attribuer ce double échec à « ce vice radical du sujet, que la déclamation est le seul rhythme musical qui convienne à la tragédie proprement dite; » ils regrettent, en outre, que les auteurs n'aient pas su tirer meilleur parti « d'une ressource qui aurait dû sauver la sécheresse et l'austérité du sujet, de l'innovation d'intermèdes et d'entr'actes liés à l'action, assez semblables aux chœurs de la tragédie antique. » Il est à croire, au contraire, que cette combinaison devait augmenter la froideur et l'ennui du spectacle. Et tous les essais qu'on a tentés par la suite en Allemagne pour concilier la musique avec le drame déclamé, ont uniformément prouvé, même lorsqu'ils étaient signés des plus grands maîtres, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, que cette adjonction, très-louable au point de vue artistique, n'était pas irréprochable au point de vue dramatique, et que cette juxtaposition du drame et de la musique, ce contact de deux éléments en lutte constante, nuit à l'illusion théâtrale et affaiblit l'intérêt en le dédoublant.

Ce malheureux opéra ne put aller au delà de trois représentations, malgré l'adjonction du *Devin du village*. La première soirée (jeudi 7 décembre) produisit 4,014 livres, avec 82 billets gratuits; la seconde (dimanche 10 décembre) descendait à 3,643 liv. 17 s., avec 95 places gratuites, et la troisième (dimanche 17 décembre) tombait à 2,501 liv. 6 s., avec 122 billets gratuits. Au bout du mois, *les Horaces*, n'ayant produit que la somme, très-faible pour une pièce nouvelle, de 10,159 livres 2 sols, furent rayés du répertoire par décision du comité.

IV

TARARE

Salieri avait perdu cette première partie par la faute de son partenaire, mais il allait en jouer une beaucoup plus importante avec le poëme que lui avait confié Beaumarchais et dont la musique n'était pas encore terminée. La personnalité bruyante de son collaborateur, la singularité audacieuse de ses vues sur l'alliance de la poésie et de la musique, l'étrangeté de la pièce qu'il avait imaginée, tout, jusqu'à ce titre bizarre, concourait à intriguer vivement le public et à exciter dans toute la ville une ardente curiosité.

Beaumarchais avait mis la dernière main à son poëme de *Tarare* un mois à peine après la première représentation de *la Folle Journée*, ainsi que nous l'apprennent les *Mémoires secrets*, qui disent à la date du 23 mai 1784 : « Le sieur de Beaumarchais vient de finir un opéra dont il a fait lecture à un comité d'élite. On en a été enchanté. Il ne s'agit plus que de trouver un musicien digne de le mettre en musique. Il en fait bien lui-même, et de fort agréable, mais il n'ose entreprendre une si grande

tâche. » Beaumarchais, paraît-il, avait d'abord pensé à confier son poëme à Gluck, dont la musique avait fait sur lui une profonde impression. Gudin de la Brenellerie donne des détails précis, dans son édition des œuvres de Beaumarchais, sur les rapports de l'auteur de *Tarare* avec l'auteur d'*Armide :*

Le génie de Beaumarchais était créateur ou novateur, comme on voudra; et c'est encore un grand motif pour être calomnié. Il aimait à faire faire quelque progrès aux beaux-arts dès qu'il s'en occupait. Il avait un goût très-vif pour la musique; il regrettait que l'opéra, le plus magnifique spectacle du monde, fût dépourvu d'intérêt.

La musique de Gluck l'avait surtout frappé; en écoutant le premier ouvrage de ce grand musicien, il s'était écrié : « Voilà un homme qui entend la scène ! voilà un talent vraiment dramatique ! » Dans la conversation qu'il eut immédiatement après avec Gluck, il lui parla de son art avec une telle connaissance et des idées si nettes de l'application de la musique à la manière d'exprimer les passions sans nuire à l'intérêt de la scène et sans arrêter l'action dramatique, que Gluck, qui ne l'avait jamais vu, le devina, et lui dit : *Vous êtes sûrement monsieur de Beaumarchais.* Dès ce moment ils eurent le désir de faire ensemble un opéra.

Il ne s'agissait pas pour eux d'assembler des vers ou des notes, mais de donner à la musique et à la poésie toute l'expression dont ces deux arts sont susceptibles, en se fortifiant l'un par l'autre, et en concourant au même but.....

Plusieurs années s'écoulèrent avant que Beaumarchais

pût essayer son génie dans ce genre, mais il n'abandonnait jamais une idée qu'il avait une fois conçue; et lorsqu'il fut libre de se livrer à son imagination, il forma le plan de *Tarare*... il envoya son opéra à Gluck. La grandeur du plan le ravit : il lui parut digne de son génie; mais l'âge, lui manda-t-il, ne lui laissait pas la force qu'exigeait une si vaste entreprise. Il en confia l'exécution à M. Salieri, le plus savant de ses disciples[1].

Gluck ne remit pas lui-même le livret de *Tarare* à Salieri; il ne fit qu'indiquer son élève préféré au choix de Beaumarchais. Cette recommandation était d'ailleurs presque superflue : le retentissement que venaient d'obtenir *les Danaïdes* avait donné au compositeur un renom assez brillant pour que Beaumarchais, sur le refus de Gluck, n'hésitât pas à confier son poëme à Salieri; et celui-ci l'avait, comme nous savons, emporté à Vienne avec le livret des *Horaces*. Pendant que le compositeur s'efforçait de mener de front ce double travail, le poëte ne restait pas inactif à Paris. En homme qui s'entend à merveille à soulever, à entretenir l'émotion publique, et qui ne dédaigne jamais les plus petits moyens pour parvenir à ses fins, Beaumarchais commença de courir les salons de Paris et d'y lire son opéra afin de réveiller l'attention, de piquer la curiosité, de susciter grand bruit autour de sa

1. *Œuvres complètes de Beaumarchais*, Paris, 1809, t. VII : *des Drames de Beaumarchais et de leurs critiques.*

nouvelle production [1]. Depuis trois ans qu'il avait terminé son poëme, il n'avait manqué aucune occasion de le produire soit à la cour, soit à la ville ; — il n'était, comme dit Pitra, fils de bonne mère qui n'ambitionnât d'assister à ses lectures ; — puis il sut les diminuer à mesure qu'elles produisirent l'effet qu'il en attendait. Lorsqu'il vit enfin que *Tarare* tournait toutes les têtes, il refusa de se rendre à de nouvelles invitations. Il dut pourtant céder à la demande de son protecteur, le comte d'Artois; mais, de peur de perdre des sympathies puissantes, il obtint du comte de faire assister à cette lecture plusieurs personnes considérables dont il avait précédemment éludé les pressantes sollicitations.

Salieri avait cru d'abord qu'il pourrait composer simultanément ses nouveaux opéras, mais il avait dû laisser de côté *Tarare* bien avant de l'avoir ter-

1. La gazette anglo-française, *le Courrier de l'Europe*, qui était rédigée sous l'inspiration de Beaumarchais, publiait les lignes suivantes dans sa correspondance de Paris du 18 juillet 1784 : « Le comte de Haga a voulu entendre la lecture du nouvel opéra de M. de Beaumarchais; ce prince a paru charmé de l'ouvrage et a comblé l'auteur d'éloges : on a ouï dire à cet auguste voyageur qu'il n'avait jamais rien lu qui lui eût fait autant de plaisir et l'eût surpris davantage. Cet ouvrage, le plus extraordinaire qui soit sorti de la plume de M. de Beaumarchais, se nomme *Tarare;* il est fait dans la vue de réformer le mauvais genre de spectacle appelé aujourd'hui opéra. L'auteur s'est efforcé de produire dans le récitatif les terribles effets de la mélopée des Grecs. L'élévation, le grand intérêt et la profonde philosophie de cette pièce lui assureront sans doute le plus grand succès. »

miné, pour ne s'occuper que des *Horaces :* il lui fallait dès lors achever le plus tôt possible ce second opéra pour réparer l'échec du précédent. Beaumarchais, qui voulait prendre une part active à la conception de la partie musicale et qui désirait vivre en communion complète avec le compositeur, de façon que leur collaboration fût absolument incessante et que leur œuvre fût la création d'une seule et même pensée animant deux personnes, se garda bien de le laisser aller loger ailleurs que chez lui. Il l'installa dans sa maison, le traita en membre de sa propre famille et l'entoura d'une vive sollicitude, comme pour le dédommager de la tâche laborieuse qu'il lui imposait. Dix-huit ans après l'époque de ce récit, et six ans après la mort de Beaumarchais, Salieri conservait encore le plus doux souvenir de cette hospitalité cordiale, et il écrivait de Vienne, le 6 octobre 1805, à la fille de son collaborateur, devenue Mme Delarue, une lettre très-affectueuse dans laquelle il se remémore avec bonheur son séjour au milieu de la famille Beaumarchais :

Vous êtes encore devant mes yeux, madame, cette aimable enfant, cette jolie Eugénie, pleine d'esprit et de grâce. Je suis logé chez votre célèbre *papa* et votre adorable *mamman* qui m'ont comblé de tant de faveurs et de *gentillesses;* nous deux, nous sommes, après midi, au piano à jouer des sonates à quatre mains. A deux heures, M. ou Mme de Beaumarchais entre dans le cabinet et nous dit : « Allons dîner, mes enfants. » Nous dînons; je vais un peu à me promener, à lire les gazettes, au Palais-Royal ou à quelque théâtre. Je

rentre de bonne heure. Quand M. de Beaumarchais n'est pas chez lui, je monte au second, dans mon appartement; je *mette* au lit quelquefois mon domestique, Allemand ivrogne; je me couche dans une chambre où je vois de mon lit, en travaillant tous les jours, l'aurore avec un céleste plaisir. Vers dix heures, M. de Beaumarchais vient chez moi, je lui chante ce que j'ai fait de notre grand opéra, il m'applaudit, il m'encourage, il m'instruit avec une manière paternelle. Tout semblait si tranquille.....

Cette vie calme favorisait l'inspiration du compositeur, qui, dégagé des moindres soucis domestiques, pouvait se donner tout au travail : poëte et musicien, ainsi réunis dans les joies salutaires de la famille, eurent bientôt achevé leur œuvre de concert. Dès lors, les nouvellistes se mirent en campagne pour renseigner le public sur cette dernière production : on avait cru, d'après le titre, que c'était une bouffonnerie ; on apprit que c'était, au contraire, une tragédie des plus noires, que l'auteur l'avait, suivant la nature de son génie, entremêlée de plaisanteries et que le sujet de la pièce était une intrigue de sérail très-compliquée. Beaumarchais ne faillit pas en cette occasion et dès que Salieri eut terminé la partition, il la voulut soumettre préalablement, comme il avait fait de son drame, au jugement d'amateurs éclairés ou réputés tels. « L'auteur a eu le crédit de faire venir de Vienne le sieur Saliery pour achever la musique (d'un poëme), et de lui faire donner cent pistoles par mois par l'Académie royale de musique, jus-

qu'à ce que l'ouvrage se joue : ce qui est le vrai moyen d'exciter les directeurs à se débarrasser au plutôt de cette charge en mettant en lumière ce chef-d'œuvre. On dit bien qu'il y a eu chez le sieur de Beaumarchais quelques essais de répétition qui n'ont pas produit grand effet; mais il ne s'en effraie pas et il compte sur sa bonne renommée. Afin de la retenir, il va avec son musicien, un forte-piano et l'attirail nécessaire, chez les grands seigneurs, mais surtout dans les sociétés bourgeoises de ses amis, où il fait exécuter les meilleurs morceaux, qui sont ainsi trouvés admirables. Cette parodie des groupes de Savoyards qui viennent montrer la lanterne magique chez les particuliers, est surtout originale et fournit une excellente caricature pour rire[1]. »

Tout en organisant ces auditions privées de leur opéra, les deux auteurs s'employaient activement à le faire mettre en répétition. Cela n'alla pas d'abord sans encombre, non que l'administration ne marquât un grand empressement pour représenter une œuvre signée de deux noms aussi illustres, mais parce qu'il surgissait à tout propos quelque contrariété comme il s'en produit sur tous les théâtres, quand il faut préparer de longue main l'éclosion d'un ouvrage de cette importance. C'est ainsi

1. *Mémoires secrets*, 21 février 1787. L'allégation de ces mémoires sur les cent pistoles payées par mois à Salieri par le comité de l'Opéra paraît être tout à fait erronée, car on n'en trouve aucune trace dans les papiers secrets conservés aux Archives.

que Lainez refusa d'abord de jouer le rôle de Tarare, en s'entendant avec son double, Rousseau, pour contrecarrer les projets du directeur. Dauvergne propose en conséquence au ministre, dans sa lettre du 28 mars 1787, de « frapper un coup sur l'une de ces deux têtes, si l'on ne veut pas que l'exemple de ces deux hommes devienne funeste pour l'Opéra[1]. » De nouvelles discussions s'élevaient aussi chaque jour entre le directeur et les auteurs. Salieri faisait alors intervenir son protecteur, le comte d'Ogny, qui avait l'oreille du ministre, et Dauvergne était, le plus souvent, obligé d'expliquer l'incident par quelque malentendu, comme il fait, dans sa lettre du 13 avril, pour une complication survenue entre le compositeur, le copiste et le maître de ballet[2].

Cependant Lainez eut la prudence de ne pas persister dans son mauvais vouloir; les difficultés s'aplanirent peu à peu, et les études préparatoires de *Tarare* marchèrent d'une façon assez suivie pour que Dauvergne entrevît bientôt le moment de répéter sur le théâtre. « La répétition d'hier a été assez bonne, écrit-il le 1er mai à La Ferté; nous commencerons demain à répéter sur le grand théâtre; je pense qu'il y a une dépense à faire qui est indispensable, celle d'avoir à chaque répétition une demi-garde pour empêcher les curieux d'entrer. Je crains même que les personnes à qui le ministre a

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.
2. *Ibid.*

permis d'y entrer, tels que M. le duc de Chabot, M. le comte d'Ossun et autres, n'offusquent les yeux de M. de Beaumarchais; au surplus, je donnerai des ordres très-sévères pour toutes autres : M. Beaumarchais me parle toujours de sa maudite cloche, je cherche toujours si je ne rencontrerai point quelqu'un qui connaisse M. Bertin pour tâcher qu'il nous prête la sienne : vous sçavés ce qu'est l'auteur de *Tarare* et combien il tient à ses idées[1]. »

L'annonce que cet opéra si vanté, si prôné, si désiré, si raillé depuis trois à quatre ans, allait enfin paraître à la scène, soulevait dans le public une émotion incroyable. On n'y voulut pas croire tout d'abord, tant le fait paraissait invraisemblable; mais dès qu'on fut assuré que les répétitions allaient grand train, par un revirement subit, toutes les préoccupations politiques du moment : notables, renvois de ministres, assemblées provinciales, disparurent devant cette nouvelle capitale. *Tarare* devint l'unique objet de tous les discours et absorba l'attention publique. « Nos politiques, dit Pitra, cette classe de citoyens dont l'oisive activité ne règle ordinairement que les affaires des maîtres du monde, qui, sans relâche et sans satiété, discutent la même nouvelle jusqu'à ce qu'une nouvelle plus récente leur fasse oublier celle qui avait été l'objet de leurs profondes méditations, nos graves politiques même interrompirent souvent, en faveur de

1. Archives nationales. Ancien régime. O^1; 635.

Tarare, leurs ingénieuses conjectures sur le voyage d'une grande souveraine vers les confins de ses vastes États, et le résultat de son entrevue avec Joseph II ; ils oublièrent quelquefois les soins que leur cause l'empereur de Bysance, pour demander des nouvelles du roi d'Ormus. Ce sont là des prodiges qui n'appartiennent qu'au génie de Beaumarchais[1]. »

Les deux auteurs, aussi adroits l'un que l'autre et entendant à merveille leurs intérêts, s'efforçaient d'une part d'entretenir cet émoi et ce conflit d'opinions par des rumeurs favorables ou hostiles adroitement répandues, et s'appuyaient d'autre part sur cet empressement fiévreux du public pour harceler les artistes de l'Opéra et assiéger le directeur de leurs réclamations. Mais ils n'avaient pas affaire à un sot, et Dauvergne, qui voyait clair dans leur jeu, expliquait ainsi leurs calculs à La Ferté, dans sa lettre du 8 mai :

Hier, avant la répétition, M. Salieri me tira à part pour me dire que si l'opéra de *Tarare* n'étoit point représenté à la fin de ce mois, comme on lui avoit promis, il ne doutoit point que M. de Beaumarchais ne partît pour le grand voyage qu'il doit faire en Allemagne et qu'il me prioit de lui parler et de tâcher de lui faire entendre raison : en conséquence, j'ai causé à part avec lui, il m'a répondu d'abord qu'il faudroit remettre l'opéra au mois de novembre ou décembre, je lui ai représenté que nous étions trop avancé pour

1. Lettre de M. Pitra à un de ses amis, à Lyon, sur l'opéra de *Tarare*. (*Correspondance* de Grimm, juin 1787.)

reculer, qu'un retard de six ou huit jours n'étoit pas assez considérable pour faire prendre un parti aussi violent, enfin, j'ai fini par lui communiquer les observations de M. Paris sur la promptitude que l'on mettoit pour faire les décorations, dans lesquelles observations que j'ai eu l'honneur de vous faire lire, il y avoit un moyen d'accélérer cette mise en se servant d'une vieille décoration de *la Reine de Golconde*, ce qu'il a rejetté avec raison. Enfin, il s'est rendu à mes observations, lorsque je lui ai dit qu'à mesure qu'il y auroit une décoration de faite, on la mettroit en place pour la répétition, et que, par ce moyen, nous ne serions retardé que de peu de jours.

J'ai tout lieu de croire que M. Salieri, qui est un italien aussi fin que M. de Beaumarchais, a comploté avec lui d'inquietter l'administration par ce prétendu voyage, afin de ne pas rallentir le zèle des acteurs et celui de toute la machine en général.

M. de Beaumarchais m'a dit que Mgr le comte d'Artois lui avoit fait demander lecture de son poëme, qu'il avoit consenti, qu'il avoit un avertissement pour mettre à la tête de son ouvrage dont il avoit lu la plus grande partie à plusieurs évêques, qui l'avoient fort approuvés [1].

Il revient encore sur ce sujet dans sa lettre du 9 :

N'ayant pu assister hier à l'assemblée qui s'est tenue au magazin avec le sieur Beaumarchais pour les décorations, habits, ballets et comparses, j'ai sçu que les auteurs s'étaient plaints amèrement de la lenteur de M. Bocquet, parlant à sa personne...

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

M. de Beaumarchais, m'a-t-on dit, étoit décidé à faire imprimer son poëme pour que l'on puisse en distribuer à la famille royale, mais il prétend qu'il n'en faudroit mettre en vente qu'après la représentation : le public sera-t-il content de l'innovation?

On m'a dit encore qu'il avoit demandé où il se placeroit le jour de la première représentation, qu'il n'étoit pas décent qu'il le fût en vue du public, enfin il a fait appercevoir qu'il faudroit une loge *ad hoc* pour les auteurs, cependant sans l'articuler positivement[1].

Dauvergne propose donc d'attribuer à Beaumarchais une quatrième loge (le cadeau semble maigre aujourd'hui) pour le jour où l'on jouerait son opéra, comme on avait fait quelquefois pour Piccinni, « mais sans que cette honnêteté de l'administration fût réversible sur les autres auteurs. » Le lendemain, Dauvergne expose dans son courrier à La Ferté qu'il a demandé à Beaumarchais des nouvelles de sa soirée chez le comte d'Artois, et que celui-ci lui a répondu que son poëme avait remporté le plus grand succès, puis qu'ils ont longuement parlé de la cloche en question, que Beaumarchais se mettait en quête de deux par mesure de précaution, qu'il avait écrit à la fois à Anvers, pour proposer d'en acheter une magnifique à un particulier, et à Bordeaux, où il s'en trouvait une fort belle exposée dans une salle des galeries du Palais-Royal[2].

Pendant ces discussions préparatoires les nouvel-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.
2. *Ibid.*

listes s'empressaient de raconter tout ce qui transpirait des répétitions de ce merveilleux ouvrage, et avivaient encore la curiosité publique par ces demi-confidences. C'est ainsi que les *Mémoires secrets* écrivaient le 10 mai :

Les répétitions de *Tarare* sont en train, et le sieur de Beaumarchais les suit avec le plus grand soin : il veut que son opéra soit donné vers la mi-juin au plus tard. Quoique le sieur Salièri l'accompagne toujours, le musicien n'est là que comme son sous-ordre ; il ne dit pas un mot ! C'est le sieur de Beaumarchais qui fait toutes les observations, même sur la musique ; il prétend que celle-ci ne doit que servir à faire mieux valoir et ressortir les beautés du poëme de toute espèce ; il crie souvent à l'orchestre : « *Pianissimo ;* je veux, Messieurs, que ce soit les paroles qui dominent, qu'on n'en perde rien. »

Ce poëme sera de la longueur à peu près du *Mariage de Figaro*, en cinq actes, avec un prologue, force décorations, artistiques et originales comme l'ouvrage. On prétend que l'Académie royale de musique s'est déjà constituée en 30,000 livres d'avances pour les décorations ; que le baron de Breteuil a donné ordre, d'après la demande de l'auteur, qu'on n'épargnât rien pour leur magnificence, et que la dépense des habits ira bien à 20,000 livres, ce qui sera une mise dehors de 50,000 livres.

Du reste, les acteurs sont déjà sous le charme ; ils n'ont encore rien entendu de si beau : c'est un roi qui veut violer la femme d'un général, auquel il a les plus grandes obligations. L'auteur se pavane d'avance, on ne l'a pas encore vu si impudent. Il annonce que M. le comte d'Artois lui a promis de tout quitter pour

assister à son opéra ; que rien n'arrêtera S. A. R. lors de la première représentation, et qu'en cas où il y auroit encore assemblée des notables, il fera vaquer le bureau ce jour-là.

Les répétitions de *Tarare* duraient déjà depuis deux grands mois, et le jour de la première représentation approchait ; or, si Salieri hâtait le moment suprême de tous ses vœux, Beaumarchais n'avait que trop de raisons de le redouter. Le déchaînement universel soulevé contre lui par les révélations du procès Kornmann était alors dans toute sa force. « Depuis qu'on ne parle plus des notables, c'est Beaumarchais qui occupe la scène, écrit Laharpe, et ses procès, et ses querelles, son *Tarare* font éclore presque autant de pamphlets que l'Assemblée des notables en a produit pour et contre. » Sans être trop troublé par les attaques sanglantes auxquelles il était en butte, Beaumarchais discernait pourtant qu'il y aurait danger à produire son ouvrage juste au moment où l'opinion publique était le plus soulevée contre lui : il offrait ainsi lui-même à ses ennemis la plus douce vengeance, le délicieux plaisir d'écraser son bien-aimé *Tarare*. Il se rendit alors chez le ministre, lui exprima ses craintes et lui demanda en grâce de retarder la représentation ; mais le baron de Breteuil, qui avait surtout en vue l'intérêt de l'Opéra et qui jugeait nécessaire de couvrir au plus tôt les énormes débours qu'on avait faits pour cette pièce, — 200,000 livres au bas mot, —repoussa la demande de Beaumarchais, ou, comme dit agréablement Laharpe, « répondit à toutes ses

instances par un seul mot : *Tarare!* qui n'a jamais été mieux appliqué. »

Dauvergne écrit à ce propos à La Ferté, le mercredi 23 mai : « J'ai eu l'honneur de voir le ministre hier matin, et celui de lui rendre compte de la répétition d'avant-hier; il m'a dit que M. de Beaumarchais lui avoit demandé la veille de faire suspendre la mise de son opéra, il l'a éconduit en lui disant que cela ne seroit pas... Hier le ministre est venu à l'Opéra, il m'a encore dit que M. de Beaumarchais avoit été chez lui le matin pour le solliciter de suspendre *Tarare*, qu'il lui avoit répondu sèchement *qu'il falloit que cela finisse, que l'opéra de* Tarare *seroit donné le* 5 *juin, qu'il le vouloit et que cela seroit;* et que M. de Beaumarchais y avoit consenti. » Beaumarchais vint en effet le jour même à la répétition, et Dauvergne rapporte, dans sa lettre du lendemain, qu'il lui raconta « que malgré sa répugnance à donner son opéra dans ce moment-cy, la conversation qu'il avoit eue avec le ministre avant-hier, l'avoit forcé d'y consentir, quoiqu'en protestant contre la violence, mais qu'il obéissoit à des ordres qu'il devoit respecter. [1] »

Cette entente dura juste huit jours, au bout desquels de nouvelles fantaisies des auteurs amenèrent de nouveaux conflits. Dauvergne explique à La Ferté, dans sa lettre du 31 mai, les singuliers caprices de Salieri et de son collaborateur.

Malgré les belles promesses de MM. Beaumarchais

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

et Salieri de ne faire entrer personne à la répétition de ce soir, ils y ont fait entrer plus de trente personnes, je leur en ai dit mon sentiment ; j'ai de plus remis à M. Beaumarchais une note des demandes faites par M. Amelot, Mme la princesse et Mme de Monregard ; il s'est beaucoup récrié sur ce que cette dernière ne s'était point adressée à lui, pour avoir la loge qu'elle désire, je lui ai répondu qu'à cela ne tienne, qu'elle s'y adressera, j'ai joint à cette note les trois loges que le ministre a données pour samedi. J'ai trouvé fort extraordinaire que Mlle Guimard, qui est l'honnêteté même, ait dit aux portiers qu'elle n'entreroit pas si l'on ne laissoit pas entrer Mlle Dugazon et une autre personne avec elle; moyennant toutes ces contrariétés aux règles, j'ai cru ne devoir pas me refuser à fermer les yeux sur toutes ces ridicules prétentions pour ne pas interrompre le service. Comme la répétition commençoit, je reçus le billet ci-joint de Mme de Matignon; en conséquence, ces dames sont entrées dans la loge du ministre.

Mme la duchesse de Bourbon est encore ici avec sa compagnie. Enfin je vois qu'il n'y a plus de frein et qu'il faut tenir bon pour qu'il y ait le moins d'abus possible.

Demain à 9 heures, nous marquerons les livres. M. de Beaumarchais y sera avec M. Salieri : il y sera peut-être question de quelques crâneries auxquelles je répondrai le plus froidement qu'il me sera possible.

J'ai l'honneur, etc.

P. S. Dans le moment où j'écris, j'entends des applaudissements à faire tomber la salle [1].

1. Archives nationales. Ancien régime. O1, 635.

L'administration avait fait annoncer que les répétitions de *Tarare* se passeraient dans un huis clos absolu; mais dès qu'on apprit qu'une trentaine de personnes avaient ainsi triomphé de la consigne, chacun voulut y pénétrer à son tour et avoir la primeur de cet ouvrage bizarre, sur lequel les rapports les plus étranges ne tarissaient pas. La personnalité de l'auteur doublait cette fièvre de curiosité : on voulait le considérer dans toute l'ardeur de la répétition, se démenant, criant, gesticulant et exerçant sur tous, même sur le musicien, une autorité tyrannique. Les bruits les plus singuliers avaient transpiré dans le public sur l'attitude et la conduite de Beaumarchais aux répétitions, et c'était lui plus encore que la pièce qu'on brûlait de voir. Ce fut dans tout Paris une telle fureur d'assister à ce spectacle inespéré, qu'à la répétition du samedi 2 juin, la salle était remplie jusqu'aux combles, — on se serait cru à la première représentation; — et, comme disent plaisamment les *Mémoires secrets*, « on y vit la confirmation de ce qu'on avoit dit, le sieur de Beaumarchais présidant seul à tout : il étoit entouré de cinq ou six cordons bleus. Chacun cherchoit le sieur Salieri, demandoit où il étoit? »

L'admission du public à cette répétition eut pour effet immédiat de rabaisser officiellement le compositeur, qui semblait annulé par son tempêtueux collaborateur, et aussi de répandre dans la société des idées préconçues que la représentation officielle pourrait difficilement modifier. Dès le lendemain, chacun allait répétant « qu'on avoit trouvé des

effets de musique, de décorations et de machines très-brillantes; quant au poëme, beaucoup d'obscurités, quantité de choses triviales et obscènes, avec des endroits vraiment beaux, vraiment sublimes. » Mais ces inconvénients, déjà assez graves, n'étaient rien auprès des scènes scandaleuses qu'avait occasionnées ce contact de la foule avec un homme aussi colère que l'était Beaumarchais.

Au milieu de la répétition, Beaumarchais aperçut tout à coup le fils naturel de l'abbé Aubert, son disciple en sarcasme et son ennemi déclaré. La fureur le saisit et il l'apostropha de la façon la plus grossière : « Quel brigand vois-je là? Vient-il chercher les moyens de décrier mon opéra avant qu'il ait été joué? » Il voulait à toute force faire expulser ce jeune homme. Afin d'éviter un éclat trop scandaleux, on conduisit le spectateur inoffensif au foyer des acteurs : là, Beaumarchais put exhaler à loisir sa rage contre le fils et le père; puis, le jeune homme étourdi ne sachant que répondre, il se calma enfin et le fit ramener dans la salle, non sans lui avoir recommandé de se conduire avec « la décence et la circonspection convenable. » Le conseil venait vraiment à propos après une telle algarade[1].

Cependant les chanteurs de l'Opéra jugèrent qu'ils faisaient un métier de dupe en ne mettant pas à contribution la curiosité du public, — d'autant plus que la représentation de la dernière nouveauté, *Alcindor*, de Rochon de Chabannes et De-

1. *Mémoires secrets*, 5 juin 1787.

zède, était très-peu fructueuse, — et ils décidèrent d'user de la liberté que leur octroyait l'ordonnance du roi du 24 novembre 1786, pour rendre payantes les deux répétitions générales. Et bien ils firent, car la première, qui eut lieu le lundi 4, produisit une recette magnifique. Voici ce que Francœur note à cette date dans son Journal :

4 juin 1787. — Le soir, répétition générale de *Tarare*. Cette répétition fut payante au profit des sujets et la somme fut de 5,133 livres. Ce fut la deuxième répétition où le public eut le droit d'entrer en payant[1]. *Nota.* — Le matin, sur les 11 heures, Mme Dauvergne mourut. Son époux partit sur les 1 heure pour se rendre à Sceau.

Dauvergne venait en effet d'être cruellement frappé dans ses affections. Il était parti précipitamment pour la campagne, et, dès le lendemain, il écrivait à M. de la Ferté une lettre désolée : « Laissés-moi, s'il vous plaît, quelques jours pour pleurer avec mes enfants la perte irréparable d'une épouse et d'une mère respectable, qui n'a jamais cessé de nous donner des marques de la plus vive tendresse. Oui, Monsieur, eux et moi perdons ce que nous avions de plus cher au monde, vous êtes sensible, vous aprécierés notre malheur... » Il terminait en le priant de confier le détail de l'Opéra à

1. La première répétition payante avait été celle d'*Œdipe à Colone*. Elle avait rapporté 627 livres, à raison de 3 livres par personne. L'écart des deux recettes peut montrer avec quelle frénésie le public attendait l'apparition de *Tarare*.

Francœur, en attendant son retour, qui serait le moins éloigné possible[1].

Francœur resta donc chargé seul d'organiser les derniers préparatifs de cette représentation solennelle, et il dut, dès le premier jour, soutenir une lutte assez vive contre l'orgueil et l'emportement de Beaumarchais. La répétition générale du 4 avait provoqué dans la salle un violent tumulte. Le public, ayant payé, considérait cette répétition comme une représentation véritable, et, le cinquième acte lui ayant déplu, il l'accueillit par des cris et des huées significatives. Beaumarchais faillit éclater de colère, mais il eut assez de prudence pour se contenir. Il surgit d'une loge, fit signe qu'il voulait parler, et, le silence s'étant rétabli, il harangua les spectateurs en ces termes : *Messieurs, vous avez sifflé mon cinquième acte, et vous avez eu raison; mais je puis vous promettre que vous en serez plus contents à la représentation.* Cette déclaration satisfit pleinement le public, qui battit des mains et se retira; mais Beaumarchais avait subi là une trop dure humiliation pour ne pas garder un profond ressentiment de cette injure[2].

Une deuxième répétition payante était indiquée pour le surlendemain, mercredi 6. Beaumarchais courut chez le baron de Breteuil et le supplia d'en interdire l'entrée à ce public malappris et d'ordon-

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635. Lettre de Dauvergne, du 5 juin 1787.

2. *Mémoires secrets*, 7 juin 1787. — Correspondance de Laharpe, l. CCLV.

ner au directeur de faire rendre l'argent aux personnes qui avaient déjà retenu leurs places. Francœur, prévenu de cette démarche, arriva en toute hâte et représenta au ministre quel tort ce dérangement ferait aux finances du théâtre et quel désagrément il causerait aux nombreux spectateurs. A cette réplique, Beaumarchais entra en colère et déclara que si l'on écartait sa demande, il renoncerait à faire jouer son opéra et qu'il en retirerait aussitôt la partition, fallût-il donner cent mille francs d'indemnité. Le ministre lui fit alors observer qu'il n'était pas libre d'agir ainsi et que la plus forte somme ne saurait dédommager les chefs et les artistes du théâtre de toutes leurs peines et du temps perdu. Il céda cependant aux instances de Beaumarchais et décida que la répétition ne serait pas publique[1]. Voici le résumé de cette journée accidentée, d'après le *Memento* de Francœur :

Mardi 5. — Répétition le matin au grand théâtre pour les actions de *Tarare*. Mme Dauvergne fut enterrée sur les 11 heures du matin en l'église de Saint-Germain. Sur les une heure, je me rendit chez M. le baron de Breteuil. Il me fut ordonné de faire instruire le public, par les journaux, que la répétition qui devoit avoir lieu le jour suivant, le public ne pouvoit y entrer en payant [2].

1. *Mémoires secrets*, 7 juin 1787.

2. Grimm raconte la scène avec de nouveaux détails assez piquants : « Monsieur le baron de Breteuil, du département de qui dépend l'administration de l'Opéra, n'a pas jugé à propos de céder aux scrupules de la délicatesse de cons-

Le lendemain, les journaux publiaient l'avis suivant :

Aujourd'hui 6, *par ordre*, il n'y aura pas de répétition payante, et les personnes qui avoient loué des loges sont priées de renvoyer leurs coupons au magasin de l'Opéra, rue Saint-Nicaise : on rendra l'argent.

Beaumarchais signifiait ainsi congé à ceux qui s'étaient permis de le siffler, mais cette mesure ne fit que hâter la pluie de chansons et de quolibets

cience de M. de Beaumarchais, en risquant de faire perdre à ce spectacle plus de 100,000 livres de frais qu'il lui en a déjà coûté pour les habits et les décorations de *Tarare*, dont les répétitions occupent depuis plus de six semaines tous les sujets de l'Académie royale de musique : il a donc décidé inhumainement que l'opéra serait donné sans retard, ou que l'auteur en rembourserait les frais. (Grimm est mal renseigné sur ce sujet : le ministre avait, au contraire, refusé d'accepter le remboursement que Beaumarchais proposait de faire.) A l'audience qu'il avait demandée à ce ministre, M. de Beaumarchais, insistant toujours sur ce bel apophthegme qu'on s'amuse peu d'un ouvrage dont on méprise l'auteur, M. de Breteuil a fini par lui dire : « J'ai peu de mé« moire; mais, en faisant quelque effort, je suis sûr, mon« sieur, que, dans ce moment, je trouverais un exemple assez « frappant pour prouver le contraire. » — Après le succès de *Tarare*, Grimm ne manquera pas de railler amèrement cette fatuité de Beaumarchais : « Si l'auteur vertueux à qui nous devons les *Noces*, jouées cent fois, croit toujours, comme il le dit dans sa réponse au sieur Kornmann, « que le public n'aime pas à s'amuser de l'ouvrage d'un homme qu'il mésestime », ne doit-il pas être plus convaincu que jamais de l'estime et du respect que lui a voués l'opinion publique ? » (*Correspondance littéraire*, t. XIII, p. 372 et 403.)

qui devaient forcément assaillir le nouvel ouvrage. Dès le lendemain de cette malencontreuse répétition, on chantait de toutes parts, — et sur l'air : *Je suis Lindor,* par surcroît d'ironie :

Pour mon écu, je l'ai vu, ce *Tarare*,
Cet opéra tant lu de tout côté,
Cet opéra tant prôné, tant vanté,
Cet opéra si merveilleux, si rare.

Quel succès fou ce célèbre poëme,
De ses pareils le vrai *nec plus ultra*,
Quel succès fou je prédis qu'il aura !
Et mon garant, c'est Beaumarchais lui-même,

Lui qui, dit-on, dit si peu de bêtises,
Dans son mémoire imprimé récemment
Ne dit-il pas que, jusqu'à ce moment,
Tous ses succès sont dus à des sottises ?

La première représentation était fixée au vendredi 8 juin. Le jeudi étant le jour de la Fête-Dieu, l'Opéra se prépara, par un repos absolu, à cette bataille décisive : ce fut comme une veille des armes[1]. Le vendredi, de très-bonne heure, une foule énorme remplissait les boulevards et toutes les rues qui aboutissaient à la Porte-Saint-Martin ; c'est à peine si des barrières élevées tout exprès et

1. Le livret parut imprimé la veille de la représentation. Beaumarchais, qui visait toujours à gagner gros, avait profité de ce que son poëme avait 100 pages pour le porter à 48 sous, mais on le força à rabattre au prix habituel, qui était de 36 sols. (*Mémoires secrets*, 8 juin 1787.)

défendues par une garde de quatre cents hommes purent contenir cette avalanche de monde. — « Ce fut la première fois qu'il y eut des barrières aux portes de l'Opéra, » dit Francœur dans son Journal. Bien que la salle fût pleine jusqu'aux combles, *Tarare,* le premier ouvrage que Beaumarchais donnât à la scène depuis *le Mariage de Figaro,* ne souleva pas les mêmes orages que cette comédie, et la représentation fut assez tranquille. Monsieur et le comte d'Artois y assistaient. La reine elle-même avait témoigné le plus vif désir d'y venir, mais des personnes charitables lui avaient fait entendre que cet ouvrage, comme toutes les productions de l'auteur, était infecté de gravelures, qu'il ne convenait pas qu'elle parût les autoriser par sa présence, que cette soirée ne pouvait manquer d'exciter un grand tumulte, etc.; et la reine, cédant à regret à ces remontrances, s'était résignée à rester à Versailles.

Jamais événement ne démentit plus complétement prévisions mieux fondées. L'animosité générale soulevée par Beaumarchais, les inimitiés ardentes excitées contre lui, les injures et les satires rimées ou non qu'on lui lançait de toutes parts, tout semblait annoncer que cette représentation serait d'une inconvenance, d'une violence extrême. Elle fut, au contraire, très-tranquille, on applaudit fort la pièce, — de l'aveu même de Laharpe, — et c'est à peine si quelques passages du poëme excitèrent de légers murmures. A la fin, le parterre demanda les deux auteurs à grands cris, mais Beau-

marchais, encore plus obstiné que le public, et ne voulant pas se prêter à cette exhibition, refusa de paraître ; et l'on dut se contenter de voir l'auteur de la musique, qui n'était certainement pas celui des deux que réclamait la curiosité générale. « Ce n'est pas que la musique n'ait fait plaisir, ajoute Laharpe ; elle a beaucoup contribué au succès. Elle a paru bien adaptée aux paroles ; son récit est expressif et rapide, presque autant que le dialogue parlé, et plusieurs airs, plusieurs chœurs fort beaux, ont fait regretter qu'il n'y en eût pas davantage. Mais le drame est si long, que si le musicien eût voulu se donner carrière, le spectacle n'aurait fini qu'à minuit[1]. »

Ce rappel absolument inattendu des auteurs provoqua, à la vérité, un grand trouble sur la scène et dans la salle. « Comme c'était sans exemple au théâtre lyrique, disent les *Mémoires secrets*, on n'était point préparé à cet incident. Les acteurs se disputaient à qui viendrait, ou plutôt ne viendrait pas haranguer le public ; cependant le tumulte continuait, les loges même restaient en place. Dans cet intervalle, M. Salieri étant venu pour dire quelque chose au sieur Chéron, les actrices l'ont saisi, l'ont enlevé comme un corps saint, et l'ont apporté sur le théâtre. Cette cérémonie faite, le public ne s'en est pas contenté et a demandé l'auteur du poëme, mais M. de Beaumarchais a été inexorable. Les clameurs ne finissant pas, on a pris le

1. Correspondance de Laharpe, l. CCLVI.

parti de faire éteindre pour toute réponse : grande indécence, qui n'a point scandalisé le parterre ainsi qu'elle aurait dû; et les crieurs, égosillés, se sont retirés comme des moutons. *O servum pecus!* »

Tout l'honneur de cette victoire revenait aux auteurs, car l'interprétation de l'opéra était assez médiocre d'ensemble. C'étaient pourtant les meilleurs artistes de la troupe qui remplissaient jusqu'aux moindres rôles. Dans le prologue, Mlle Joinville et Chardini personnifiaient la Nature et le Génie du Feu. Pour l'opéra, Chéron représentait le féroce Atar; Lainez, le vertueux Tarare; Chardini, le prêtre orgueilleux et ambitieux, Arthénée; Rousseau, l'eunuque Calpigi ; Châteaufort, l'impétueux et fougueux Altamort; Moreau, Urson, le soldat brave et plein d'honneur; le petit Narcisse Carbonel, le jeune enfant des augures, Élamir; Mlle Maillard, la « tendre et pieuse » Astasie; Mlle Gavaudan cadette, « l'intrigante et coquette » Spinette. Enfin, les premiers sujets de la danse figuraient dans les ballets : Gardel, Vestris, Nivelon, Laurent; Mlles Saulnier, Guimard, Langlois, Miller, etc. De tous ces artistes, Lainez et Chardini furent les seuls qui surent rendre leurs personnages avec un juste caractère. Les autres s'étaient sentis troublés par le genre si nouveau, si bizarrement original de l'ouvrage ; ils avouaient eux-mêmes qu'ils n'en auraient pu saisir les rôles sans les explications de l'auteur et ajoutaient que, même avec son aide, ils n'avaient pu s'en bien pénétrer ni, par conséquent,

les rendre avec la conviction qui, chez les acteurs, fait l'autorité.

Cette insuffisance des interprètes n'arrêta en rien l'élan du public, qui courut aux représentations suivantes avec une véritable frénésie. Pitra, le contrôleur général aux recensements et mesurages des bois et charbons, juge *Tarare* avec l'acrimonie d'un auteur refusé par deux fois à l'Opéra, après le succès médiocre de l'*Andromaque*, qu'il avait composée avec Grétry, et il raille spirituellement le public de sa légèreté capricieuse qui lui fait oublier, pour une pièce de théâtre, les préoccupations les plus graves. « Un ministre de France devrait toujours avoir un opéra à donner le lendemain de la perte d'une bataille ou de la publication d'un nouvel impôt. Je suis même si persuadé du pouvoir de ce genre de distraction sur nos têtes, que je serais tenté de croire que M. de Calonne aurait échappé au cri de la France, si, connaissant l'esprit de la nation comme l'auteur du *Tarare*, il eût engagé son ami, pour prix de quinze cent mille livres qu'il lui fit compter quelque temps après sa sortie de Saint-Lazare, à donner son *œuvre légère* le lendemain de la convocation d'une assemblée à laquelle nous devons, pour premier bienfait, le renvoi d'un ministre si cher. »

Si bien lancé que fût le succès de son ouvrage, Beaumarchais jugea d'un coup d'œil sûr qu'il ne nuirait pas de faire encore du bruit alentour. Il saisit donc la première occasion de chercher noise à l'administration et, un meilleur prétexte manquant,

il imagina de publier en tête de sa pièce le récit de ses démarches antérieures auprès du ministre, alors qu'il aurait dû le remercier, au contraire, de ce qu'en repoussant ses réclamations irritées, il avait assuré son triomphe futur. Dauvergne, qui avait repris depuis quelques jours la direction générale de l'Opéra, écrivait, le 16 juin, à M. de la Ferté : « Le sieur Delormel m'a rendu compte hier que M. de Beaumarchais lui avoit envoyé plusieurs objets pour ajouter à son avertissement ou discours sur l'opéra; qu'il y avoit entre autres choses dans ce supplément, *qu'il avoit fait auprès du ministre toutes sortes d'instances pour empêcher que son opéra ne fût représenté dans ce moment-cy, qu'il lui avoit même proposé d'indemniser l'Académie de toutes ses dépenses*, et d'autres phrases aussi singulières et dites avec son stile ordinaire : le sieur Delormel m'a dit qu'il venoit de lui écrire pour le prévenir qu'il ne pouvoit imprimer ce supplément sans qu'il n'eût passé à la censure. J'ai l'honneur de vous prévenir de tout cecy afin que si vous le jugés à propos, vous en préveniés le ministre[1]. » Pas n'est besoin de dire si on laissa Beaumarchais imprimer ces récriminations inconcevables, mais peu lui importait : il avait atteint son but, qui était d'agiter la foule et de passionner l'esprit public pour ou contre *Tarare*.

Salieri y travaillait aussi de son côté avec non moins d'ardeur. Précisément à la même époque, il

1. Archives nationales Ancien régime. O[1], 635.

se plaignait avec son collaborateur que la saison fût défavorable, exprimait ses craintes qu'on n'épuisât la curiosité avant l'hiver et, finalement, réclamait avec instance qu'on ne jouât *Tarare* qu'une fois par semaine; mais l'administration, qui encaissait de très-belles recettes, se garda d'accéder à cette demande inexplicable. Les auteurs combinèrent alors une petite intrigue avec les principaux chanteurs, Lainez, Chéron, Rey, et demandèrent publiquement qu'on suspendît les représentations pendant quelques jours pour ajouter un ballet à la fin de la pièce. Beaumarchais répandait de son côté le bruit « que c'étoit la dernière fois que l'on joueroit *Tarare*, parce qu'il y avoit des choses dans le poëme qui déplaisoient à la reine; » et les artistes, ses alliés, laissaient à entendre qu'en réalité « il avoit eu ordre de retirer son opéra. » Cette adroite manœuvre allait aboutir, et Beaumarchais se posait déjà en victime de l'administration, lorsque Dauvergne déjoua ce complot de la façon la plus simple. En sa qualité de musicien, il pouvait juger par lui-même la proposition du compositeur. Il examina donc la partition, les changements projetés et, prenant Salieri à part, le fit convenir qu'en convoquant les chœurs à quatre heures précises, juste une heure avant le spectacle, il aurait grandement le temps de leur apprendre ces modifications insignifiantes[1].

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635. Lettre de Dauvergne à M. de la Ferté, du dimanche 17 juin.

Ainsi fut fait, et les représentations continuèrent sans interruption, au grand contentement des auteurs, qui jouaient d'ailleurs à coup sûr en continuant d'intriguer, en répandant tant de faux bruits. A quelque parti que se résolût l'administration, ils gagnaient de toute façon. Qu'elle continuât les représentations comme elle fit, ces rumeurs ne pouvaient que redoubler l'empressement du public ; qu'elle les interrompît jusqu'à l'hiver, Beaumarchais et Salieri donnaient aussitôt cette suspension provoquée par eux-mêmes, pour un ordre ministériel, ils se posaient en victimes du pouvoir et se ménageaient ainsi un éclatant triomphe pour un avenir prochain. Il y avait véritablement similitude de caractère entre le dramaturge français et le compositeur italien ; le hasard les avait réunis, mais une affinité secrète devait rapprocher l'un de l'autre deux hommes si bien faits pour s'entendre, doués d'un esprit aussi retors et possédés d'un égal amour de l'intrigue.

L'opéra de Beaumarchais et de Salieri eut cette fortune singulière d'être condamné, raillé, décrié tout d'une voix, et d'attirer au théâtre une foule énorme, d'encourir les jugements les plus acerbes de la part des connaisseurs et des écrivains qui régentaient alors le goût public, et d'obtenir un éclatant succès.

Tel était le charme étrange qui se dégageait de l'alliance intime de toutes les séductions de la musique, de la danse, de la poésie et de la décoration, qu'il exerçait une attraction irrésistible sur les ama-

teurs de spectacles : il les contraignait presque d'aller entendre cet ouvrage qu'ils condamnaient comme une innovation déplorable, et que tous les écrivains autorisés, journalistes et mémorialistes, traitaient avec une défaveur unanime et qualifiaient pour le moins « d'extravagance, » de « folie, » de « monstre. » L'attitude de tous ces hommes de lettres, juges improvisés des œuvres musicales, au lendemain de cette représentation, est bien curieuse à observer. La nouveauté de l'ouvrage et la hardiesse des théories audacieusement présentées et timidement appliquées par les deux auteurs, avaient jeté le trouble dans leur jugement. Ils étaient tout désorientés, mais ils se seraient bien gardés de reconnaître leur embarras et de s'exprimer avec quelque retenue sur un ouvrage aussi difficile à juger : ils affectaient, au contraire, une assurance infaillible pour donner le change au public sur leur ignorance.

Le *Journal de Paris* lui-même, bien qu'il fût inféodé au parti gluckiste et qu'il reportât sur l'élève l'admiration inébranlable qu'il avait vouée au maître, n'osait s'aventurer jusqu'à approuver la musique de *Tarare :* il met tant de circonspection dans la louange, qu'il en devient absolument inintelligible. Il déclare bien que « cette composition fixe d'une manière irrévocable l'opinion avantageuse qu'on avait déjà conçue des grands talents de Salieri, » mais il reste prudemment dans ces généralités vagues, et ne loue aucune scène en particulier, parce que, dit-il, on « pourrait sans le vou-

loir, devenir injuste, attendu que tous les morceaux paraissent du ton qui convient à la situation. » Comprenne qui pourra.

Les autres journaux, plus libres d'opinion, ne pèsent pas tant leurs mots et sont unanimes à proclamer l'extravagance de la réforme rêvée par les deux auteurs et leur échec irrémédiable. Les *Mémoires secrets* déclarent d'abord que *Tarare* est « un monstre dramatique et lyrique tel qu'on n'en a jamais vu, et tel qu'on n'en verra plus ; » qu'il faut donc l'étudier en détail « afin qu'on puisse juger de l'extravagance d'un auteur qui, pour donner du nouveau, ne laisse aucun frein à son imagination ; » puis, ce premier feu apaisé, ils développent leur jugement en termes plus posés, sans pourtant l'atténuer en rien. « Un grand spectacle, beaucoup d'intérêt et d'action, et l'art du poëte à réveiller la curiosité par une foule d'incidents renouant continuellement l'intrigue ont soutenu l'attention du spectateur pendant toute la tragédie, mais elle est entremêlée de bouffonneries, qui ont choqué les gens de goût, tandis qu'elles faisaient rire le gros de la foule, qui n'y regarde pas de si près !... La musique répond au genre de l'ouvrage, et a beaucoup de caractère et d'expression. La partie des chœurs est parfaitement bien traitée : il y a peu de chant surtout dans le genre agréable : ce n'est pas la partie dominante de M. Salieri. »

Le *Mercure* consacre trois grands articles à juger la conception, l'exécution et l'interprétation de cet ouvrage étrange. Contrairement à l'avis des autres

juges, il attribue le succès de la musique aux nombreux airs que renferme la pièce, et expose à ce sujet une curieuse théorie sur l'alliance de la voix et de l'orchestre, qu'il déclare tout net irréalisable. « ... Cette habitude de sacrifier la voix à l'orchestre se fait encore sentir dans ce dernier ouvrage. M. Salieri a beaucoup travaillé la symphonie pour la rendre intéressante, et quelquefois elle ne l'est qu'aux dépens du chant. D'ailleurs les effets multipliés y chargent souvent l'harmonie, et les paroles ne sont plus entendues... Lorsque le compositeur a quelque raison de tirer ses effets de l'orchestre, il faut alors que le chant soit nul : l'empire de l'expression est indivisible. »

Pitra dit enfin : « Quant à la musique de *Tarare*, elle n'ajoutera rien à la réputation de l'auteur; on l'a trouvée très-inférieure à celle des *Danaïdes*. Le peu de chant que l'on y rencontre est du genre le plus facile et le plus commun, le récitatif presque toujours insipide est d'une monotonie fatigante; quelques chœurs sont d'un bel effet et offrent même quelquefois une mélodie qu'on regrette de ne pas retrouver dans le chant et dans les airs de danse; deux ou trois petits morceaux, tels que celui de Calpigi au troisième acte, sont les seules choses vraiment agréables dans la musique de cet opéra. Peut-être M. Salieri a-t-il été forcé, en la composant, de s'abstenir des moyens les plus puissants de son art pour s'accommoder aux idées si neuves et si étranges que l'auteur du *Barbier de Séville* avait annoncées dans la préface de cette

comédie, et qu'il a encore développées depuis dans celle de l'opéra de *Tarare*. Ce qu'il désirait, *c'est une musique qui n'en fût pas*. M. Salieri ne l'a que trop bien servi. »

Voilà le mot vrai. Beaumarchais, qui se flattait d'avoir « toujours chéri la musique sans inconstance et même sans infidélité, » s'était formé sur le genre de l'opéra et sur les réformes qu'il convenait d'y apporter, des idées tellement distantes de celles ayant cours à cette époque, qu'elles devaient paraître absolument chimériques aux esprits les moins routiniers, et que cette musique imaginaire était pour ses contemporains « une musique qui n'en était pas. » Il en fut de même de toutes les innovations tentées tour à tour dans l'art musical par les maître de génie, lesquelles, traitées d'abord de billevesées inintelligibles, de cacophonies barbares, n'ont pas tardé à prendre pied, puis enfin à faire loi. Beaumarchais n'avait sans doute qu'une idée incomplète de cette rénovation musicale, qu'une intuition vague des perfectionnements qu'il convenait d'apporter à l'opéra ; mais son esprit éclairé et son génie de dramaturge lui faisaient discerner qu'il y avait là beaucoup à corriger, à parfaire. L'application qu'il fit de ses idées dans *Tarare* et l'exposé qu'il en donne dans la préface de son opéra sont sans doute empreints d'exagération et prêtent le flanc à la critique. Pour remédier aux défauts qu'il signalait, le poëte dramatique en produisit de tout aussi graves; mais ces réformes mêmes, qu'il posait comme nécessaires, lui avaient été suggérées par un

trop vif sentiment du théâtre pour ne pas renfermer un grand fonds de justesse, qui assurait leurs progrès lents, mais sûrs, et leur triomphe définitif.

Si Beaumarchais s'éprit à ce point de son poëme de *Tarare*, c'est qu'il voyait là une occasion de mettre en pratique les théories écloses dans son cerveau ; c'est qu'il trouvait en Salieri un collaborateur qui se prêtait à merveille à ses exigences, qui se soumettait sans arrière-pensée à son esprit de domination. « Ce grand compositeur, dit-il dans sa préface, l'honneur de l'école de Gluck, ayant le style du grand maître, avait reçu de la nature un sens exquis, un esprit juste, le talent le plus dramatique, avec une fécondité presque unique. Il a eu la vertu de renoncer, pour me complaire, à une foule de beautés musicales dont son opéra scintillait, uniquement parce qu'elles allongeaient la scène, qu'elles *allanguissaient* l'action ; mais la couleur mâle, énergique, le ton rapide et fier de l'ouvrage, le dédommageront bien de tant de sacrifices... » Et plus loin, il ajoute avec un plaisant amour-propre : « Nos discussions, je crois, auraient formé une très-bonne poétique à l'usage de l'opéra ; car M. Salieri est né poëte, et je suis un peu musicien. Jamais, peut-être, on ne réussira sans le concours de toutes ces choses [1]. »

Cette phrase si courte en dit long. Elle montre

1. Nous trouvons dans un journal qui n'a vécu que quelques mois, *la Revue rétrospective* (1869-1870), une charmante lettre de Beaumarchais à Mme Pankouke (*sic*). Il n'est

clairement, en effet, que dans la pensée de Beaumarchais, une complète communion d'idées entre le poëte et le musicien, poussée jusqu'à l'absorption réciproque des auteurs l'un par l'autre, pouvait seule produire une œuvre d'une homogénéité parfaite, condition essentielle du beau dans le drame lyrique. En sa qualité de poëte, Beaumarchais ne pouvait pas exiger davantage, mais il est bien évident que la formule parfaite de cette synthèse entre le poëte et le musicien sera la réunion des deux facultés créatrices chez un même individu; c'est

pas hors de propos de reproduire cette jolie pièce, aussi peu connue que le recueil où elle a paru.

« Ce 22 novembre 1779.

« Maintenant, Madame, que je vous entens bien, votre lettre est cent fois plus difficile à répondre que lorsque je n'entendais rien. Car on retrouve une chanson dans un ancien portefeuille, on la donne à copier, on l'envoie et l'on est quitte. Mais comment voulés vous, Madame, que je trouve une pièce entière à trois personnages, avec musique, 1r, second dessus, alto, basse, cornet, hautbois; que je n'ai point vue depuis douze ans, que l'on m'a volée, et qui, si je la retrouvais, exigerait un travail de copiste pendant douze ou 15 jours? et puis une scène qui n'a jamais été écrite, et qui me forcerait, pour me la rappeler, à me remettre à la harpe que j'ai quittée depuis dix ans? J'aimerais autant qu'on me donnat pour tâche d'aller courir après ma jeunesse et toutes les folies qui l'accompagnèrent. Ma foi, Madame, j'ai bien peur de rester en chemin dans ma recherche. Un homme que j'aime et j'estime, M. de Chabanon, me fit la mesme demande l'an passé. Je me donnai beaucoup de soins inutiles et je fus obligé de demander quartier; parce que cette partie si frivole et si agréable de mes anciennes oisivetés a été

l'homme qui crée d'ensemble son œuvre entière, poésie et musique, et la fait jaillir tout armée de son cerveau. Berlioz a composé ainsi plusieurs de ses chefs-d'œuvre : *Lélio*, *la Damnation de Faust*, *l'Enfance du Christ*, *Béatrice et Bénédict*, *les Troyens*. Wagner enfin répudia toujours l'aide d'aucun écrivain; lui-même a enfanté d'un seul jet le poëme et la musique de ses drames lyriques, de-

mise au pillage pendant les 7 ou 8 années qui ont empoisonné mon âge viril.

« N'importe, Madame, je recommencerai mes recherches ; et si le loisir d'embrasser une harpe me vient jamais, je tacherai de retrouver dans les recoins de mon cerveau musical les traits d'une scène qui ne manquait pas d'effets agréables. Elle était haute en couleurs, comme nous l'avons dit; mais les jolies femmes la soutenaient fort bien, dans le demi-jour d'un salon peu éclairé, le soir après souper. Elles disaient seulement que j'etais bien fou.

« Bon Dieu! combien je suis devenu grave! Il ne me reste de tout cela que le regret de ne l'avoir pas plus présent à l'esprit, pour vous satisfaire, et le desir de le retrouver pour vous prouver avec quel plaisir je vous donnerais cette marque de respectueux dévouement et de tous les sentimens avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Madame,

« Votre très humble et très-obéissant serviteur,

« CARON DE BEAUMARCHAIS.

« M. Pankouke m'avait fait dire qu'il me viendrait voir samedi. Je l'ai attendu toute la matinée sans le voir arriver. Serait-il incommodé ?

« Je relis ma lettre et j'y vois que je ne vous promets rien. Mais enfin vous me demandés des choses à peu près impossibles! Pardon, Madame, je ferai l'impossible pour arriver à l'impossibilité que vous désirés. »

puis *Rienzi* jusqu'aux *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, affirmant ainsi sa conviction que l'assi ilation réciproque des deux esprits créateurs, ou mieux encore, que la réunion de cette double force génératrice en un seul homme était « la condition première de la perfection idéale de l'opéra, rêve de tant d'esprits supérieurs. »

Cette analogie de pensée entre Beaumarchais et l'auteur de *Lohengrin* n'a rien qui doive étonner. Beaumarchais, en formulant ses théories novatrices, ne faisait que pousser d'instinct à leurs conséquences extrêmes les idées de l'auteur d'*Alceste*. Il commence, d'ailleurs, par se mettre sous son couvert : « Aux efforts qu'on a faits depuis *Iphigénie, Alceste*, et le chevalier Gluck, pour améliorer ce spectacle, ajoutons quelques observations sur le poëme et son amalgame. Posons une saine doctrine; joignons un exemple au précepte, et tâchons d'entraîner les suffrages par l'heureux concours de tous deux. » — Wagner fera de même plus tard avec la supériorité du génie, avec la puissance de l'homme qui tient dans sa main toutes les forces matérielles et morales de la musique. Aussi, à mesure que nous étudierons le manifeste musical de Beaumarchais, nous verrons qu'il expose en germe les mêmes idées que Wagner devait développer et faire siennes plus tard, tant elles découlaient forcément de l'application rigoureuse des principes de Gluck : — alliance intime des éléments de l'opéra : le drame, la danse et la musique ; — absolue concordance de l'expression musicale avec la situation du drame ou

le sentiment dont le personnage est animé ; — rôle de la musique destinée à donner une expression plus forte, et non à faire œuvre à part ; — introduction désirable du merveilleux dans l'histoire ; — l'ouvrage entier dominé par une idée philosophique ou religieuse ; — fusion absolue entre les voix et l'orchestre, la parole et la symphonie ; — en un mot, transformation de l'opéra, dégagé de toute forme conventionnelle, en une œuvre à la fois poétique et musicale moins factice, plus vraie, plus philosophique. L'appellation même est identique : Beaumarchais dénomme cet opéra idéal : *mélodrame*, et Wagner : *drame musical*.

Chacun de ces points importants est développé par Beaumarchais avec sa verve humoristique dans cette spirituelle préface de *Tarare* qu'il dédie : *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra*. Il annonce qu'il y veut entretenir le lecteur non point de la musique en elle-même, « mais de l'action de la poésie sur la musique, et de la réaction de celle-ci sur la poésie au théâtre, relativement aux théâtres où ces deux arts se réunissent. » C'est exactement ce qu'a fait Wagner dans *Opéra et drame*, et les deux novateurs, le dramaturge et le musicien, se trouvent d'accord, à soixante ans d'intervalle, non pas seulement sur l'ensemble, mais jusque dans le développement de chaque point de détail. Beaumarchais, par exemple, énumérant tous les arts nécessaires à la formation de l'opéra, ajoute : « La véritable hiérarchie de ces arts devrait, ce me semble, ainsi marcher dans l'estime des spec-

tateurs : premièrement, la pièce ou l'invention du sujet, qui embrasse et comporte la masse de l'intérêt ; puis la beauté du poëme ou la manière aisée d'en narrer les événements ; puis le charme de la musique, qui n'est qu'une expression nouvelle ajoutée au charme des vers ; enfin, l'agrément de la danse, dont la gaieté, la gentillesse embellit quelques froides situations. » — Wagner dit aussi dans sa *Lettre sur la musique :* « Je fus frappé d'abord d'un fait singulier : c'est la séparation, l'isolement des différentes branches de l'art réunies autrefois dans le drame complet... Fait d'une importance capitale pour moi, je crus ne pouvoir m'empêcher de reconnaître que les divers arts, isolés, séparés, cultivés à part, ne pouvaient, à quelque hauteur que de grands génies eussent porté en définitive leur puissance d'expression, essayer pourtant, sans retomber dans leur rudesse native et se corrompre fatalement, de remplacer d'une façon quelconque cet art d'une portée sans limites, qui résultait précisément de leur réunion... »

Il est bien vrai que Beaumarchais attribue à la chorégraphie plus d'importance que Wagner, et qu'il laisse percer son amour-propre de poëte en ne mettant pas le poëme et la musique sur le même rang ; mais ce sont là divergences secondaires qui n'atteignent en rien cette idée capitale : que la musique doit être, dans le drame, une incarnation nouvelle et plus saisissante de la pensée dramatique.

Gluck avait, le premier, formulé ce grand principe dans sa préface d'*Alceste :* « J'ai cherché à réduire

la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus..... » Beaumarchais le proclame à son tour en termes identiques : « Je pense donc que la musique d'un opéra n'est, comme sa poésie, qu'un nouvel art d'embellir la parole, dont il ne faut pas abuser... Et si mon musicien possède un vrai talent, s'il réfléchit avant d'écrire, il sentira que son devoir, que son succès consiste à rendre mes pensées dans une langue seulement plus harmonieuse; à leur donner une expression plus forte, et non à faire œuvre à part. » Si Beaumarchais sut distinguer et osa énoncer hautement ce principe fondamental du drame lyrique, il ne sut pas l'appliquer avec la même logique irréfragable que Gluck et Wagner. Il s'en faut même de peu qu'il ne le rende faux en l'expliquant, tant sa qualité de poëte l'excite, à son insu, à diminuer le rôle de la musique, à la faire l'humble vassale de la poésie.

Il est conduit bientôt à réclamer contre la répétition incessante des paroles dans l'opéra, comme il l'avait déjà fait avec une verve étonnante dans la préface du *Barbier de Séville* : « Notre musique dramatique ressemble trop encore à notre musique chansonnière pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaieté franche. Il faudra commencer à l'employer sérieusement au théâtre, quand on sentira bien qu'on ne doit y chanter que pour parler; quand nos musiciens se rapprocheront de la na-

ture, et surtout cesseront de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air après qu'il en ont dit la seconde. Est-ce qu'il y a des reprises et des rondeaux dans le drame? Ce cruel radotage est la mort de l'intérêt, et dénote un vide insupportable dans les idées..... En effet, si la déclamation est déjà un abus de la narration au théâtre, le chant, qui est un abus de la déclamation, n'est donc, comme on le voit, que l'abus de l'abus. Ajoutez-y la répétition des phrases, et voyez ce que devient l'intérêt. » Et après avoir établi une comparaison assez alambiquée entre la musique et les pas de caractère du « superbe Vestris ou du fier Dauberval, » il propose la danse élevée comme modèle du chant et s'écrie sur le ton prophétique : « Compositeurs, chantez comme il danse, et nous aurons, *au lieu d'opéras, des mélodrames!* »

Beaumarchais, comme Berlioz et Wagner, demandait qu'il y eût non plus rivalité de virtuosité, mais entente complète entre tous les agents sonores, animés et inanimés, qui aidaient à rendre la pensée du musicien : « ... Si j'ai obtenu de mon compositeur que, par une variété constante, il partageât notre œuvre en deux, que la musique reposât du poëme, et le poëme de la musique; l'orchestre et le chanteur, sous peine d'ennuyer, doivent signer entre eux la même capitulation. Si l'âme du musicien est entrée dans l'âme du poëte, l'a en quelque sorte épousée, toutes les parties exécutantes doivent s'entendre et s'attendre de même, sans se croiser, sans s'étouffer. De leur union sortira le plaisir;

l'ennui vient de leur prétention. » Il croyait aussi que la musique dramatique devait étendre son domaine sur l'histoire la plus reculée et les cultes les plus étranges, emprunter des sujets aux mythes, aux légendes, aux civilisations imparfaites des pays éloignés, et qu'au-dessus de l'œuvre entière devait planer une pensée dominante, religieuse ou philosophique. « Je penserais qu'on doit prendre un milieu entre le merveilleux et le genre historique. J'ai crus m'apercevoir aussi que les mœurs très-civilisées étaient trop méthodiques pour y paraître théâtrales. Les mœurs orientales, plus disparates et moins connues, laissent à l'esprit un champ plus libre, et me semblent très-propre à remplir cet objet... Les cultes, même orientaux, ont je ne sais quel air magique, je ne sais quoi de *merveilleux* très-propre à subjuguer l'esprit, à nourrir l'intérêt de la scène.— Ah! si l'on pouvait couronner l'ouvrage d'une grande idée philosophique, même en faire naître le sujet, je dis qu'un tel amusement ne serait pas sans fruit; que tous les bons esprits nous sauraient gré de ce travail. »

Bien qu'en commençant sa préface, Beaumarchais ait dit modestement « qu'il s'agissait moins pour lui d'un nouvel opéra que d'un nouveau moyen d'intéresser à l'opéra, » il est évident que toutes ces réformes combinées devaient amener forcément une rénovation complète du genre même de l'opéra. *Tarare* fut le premier essai tenté dans cette voie, essai bien imparfait, application timorée des théories que Beaumarchais exposait dans sa préface.

Encore dominé par le goût de ses contemporains, le novateur a hésité devant l'observation absolue de ses principes et s'est figuré qu'il les avait mis en œuvre et poussés jusqu'à l'extrême rigueur, alors qu'il les avait seulement effleurés.

La destinée musicale des ouvrages de Beaumarchais est d'ailleurs vraiment singulière, et l'on dirait que la fortune ait pris plaisir à se railler de lui, en déjouant ses desseins. D'une part, l'œuvre qui, dans sa pensée, devait être l'expression exacte du *mélodrame* idéal, disparaissait du répertoire de l'Opéra après avoir obtenu, il est vrai, un très-grand succès, mais succès qui ne pouvait pas rayonner au loin ni dans l'avenir, par suite du caractère transitoire de l'ouvrage et des grands sacrifices que le poëte avait exigés du musicien, sans posséder lui-même le génie nécessaire pour réparer la dépréciation qu'il faisait subir à l'opéra du côté de la musique. D'autre part, trois musiciens doués d'un rare génie ou d'une merveilleuse imagination s'appropriaient tour à tour, celui-ci *le Mariage de Figaro*, ceux-là *le Barbier de Séville*, et les faisaient découper à leur guise. Puis ils écrivaient d'inspiration sur le canevas déformé de ces belles comédies, une musique charmante, étincelante de verve ou empreinte d'une douce tendresse, mais musique chansonnière qui « se répète, » qui « radote », qui ne fait que « chanter » sans le moindre souci de la nature, musique absolue, souveraine, qui prétend former à elle seule tout l'opéra et n'accorde aucun crédit à la poésie, ni à la danse, qui

« fait œuvre à part » et « veut briller seule » sans s'inquiéter du poëme qu'elle défigure, musique enfin qui, par son extension, son indifférence de l'expression, ses fantaisies de souveraine, offre un modèle achevé du genre opéra contre lequel Beaumarchais avait épuisé toutes les forces de son raisonnement, toutes les saillies de son esprit. Par quelle ironie du sort se trouve-t-il lié, pour des siècles, aux musiciens dont le génie insolent défigura à ce point ses chefs-d'œuvre, dont la suprême insouciance ignora toujours qu'il pût se produire de semblables théories ? Beaumarchais entendit à Paris d'abord l'opéra de Paisiello, puis celui de Mozart, et garda sur tous deux un silence attristé : qu'aurait-il pensé s'il avait connu la musique de Rossini?

Lorsque, dans sa préface, Beaumarchais exalte « le sens exquis, l'esprit juste » du compositeur qui s'est mis à son absolue discrétion, il laisse parler son amour-propre de poëte, tout fier d'avoir soumis à ses lois un homme de la valeur de Salieri, sans discerner que la sujétion où il l'a tenu est précisément la cause de l'infériorité de la partition de *Tarare* comparée à celle des *Danaïdes*. Cet énorme ouvrage renferme en effet, conformément à la poétique de Beaumarchais, quantité de chœurs et de ballets que le musicien a rendus avec éclat [1] ;

1. Il ne serait pas impossible que, pour hâter l'achèvement de l'ouvrage, Rey, alors chef d'orchestre de l'Opéra, eût écrit en partie les airs de ballet de *Tarare*, mais il est bien difficile de se prononcer sur ce point, où l'on n'a d'autre garant de la réclamation que le réclamant lui-même.

mais des chœurs et des ballets, si variés, si animés qu'ils soient, n'engendrent pas une situation pathétique; ils ne peuvent que la développer et l'amener au point suprême d'expansion dramatique. Les situations saisissantes, les catastrophes imprévues faisaient défaut dans ce long poëme où la déclamation l'emportait de beaucoup sur l'action, contrairement aux principes exposés par Beaumarchais. Lui-même s'abusait étrangement lorsque, pour repousser la critique faite à son poëme d'être peu lyrique, il disait que Salieri et lui avaient cherché « seulement à faire une musique dramatique et qu'ils avaient osé, dans ce but, élever la musique à la hauteur d'un poëme nerveux et fortement intrigué. » C'était précisément par le manque de nerf dramatique, partant d'intérêt, que péchait ce poëme, tout rempli de spéculations morales, où l'idée philosophique, présentée d'ailleurs d'une façon grossière, ne couronnait pas seulement le drame, mais l'absorbait, où le récit remplaçait l'action. En ne réagissant pas contre ces fâcheux errements, Salieri compromit les intérêts communs du poëme et de la musique. Il ne vit peut-être pas les dangers où l'entraînait l'exagération d'idées de Beaumarchais ; il les eût distingués que la force lui aurait manqué sans doute pour résister à l'esprit de domination de son collaborateur.

Cette collaboration tacite de Rey n'était sans doute pas inconnue au journal du temps qui blâmait vivement la musique des danses et la jugeait « longue, insipide et sans caractère. »

Outre ses beaux chœurs et ses brillants airs de danse, la partition de *Tarare* compte de gracieuses mélodies et de magnifiques récits d'un pathétique irrésistible, comme il s'en trouve tant dans *les Danaïdes*. La romance de Tarare au premier acte : *Astasie est une déesse,* est une inspiration charmante; puis l'apostrophe d'Atar répondant aux supplications de Tarare : *Qu'as-tu donc fait de ton mâle courage?* est d'un élan superbe; elle respire à la fois une rudesse généreuse et une sourde ironie, bien faite pour réveiller le courage au cœur du soldat. Atar chante encore au premier acte deux petits airs d'une belle expression, celui en *fa* : *Reçois en pur don ce palais!* richement accompagné par les dessins des violons, flûtes et hautbois, puis celui en *mi bémol,* où le tyran se réjouit de la mort de Tarare qui va lui livrer Astasie ; la phrase : *De ma belle affligée Dans la joie et l'amour nous sécherons les pleurs!* respire surtout une douce ivresse.

L'invocation du prêtre Arthénée appelant les faveurs de Brahma sur la tête du jeune augure Élamir : *Ainsi qu'une abeille Que la fleur éveille*, est d'une mélodie courte, mais charmante : — cela explique doublement qu'elle fût devenue le refrain favori de Mme Récamier, qui le fredonnait jusque dans sa vieillesse. Pour la barcarolle que Calpigi chante en s'accompagnant de la mandoline : *Je suis né natif de Ferrare,* et dont le refrain : *Ah! povero Calpigi!* obtint une vogue extraordinaire, c'est une chanson aussi banale de rhythme et de mélodie que

de facture : ce fut là sûrement la raison décisive de son succès populaire.

L'air d'Astasie au début du quatrième acte : *O mort, termine mes douleurs!* est la page capitale de l'opéra; c'est une inspiration magnifique, empreinte d'une profonde douleur, d'une tendresse ineffable, et qui se termine par un violent éclat de désespoir. Enfin, l'ariette de la suivante Spinette : *Je partage votre détresse!* est une jolie romance, mais peu expressive et qui ne doit pas apporter grande consolation aux douleurs de la misérable Astasie. Le duo dialogué entre Tarare et Spinette, jouant sous le voile le rôle d'Astasie, est bien conçu pour la scène et suit fidèlement les évolutions du drame; la phrase *a parte* de Tarare, en *ut mineur : Est-ce un songe, ô Brahma?* est surtout d'un beau caractère; puis la conclusion a beaucoup d'animation et de chaleur. L'air d'Atar, au cinquième acte : *Tarare, enfin tu mourras cette fois!* est un morceau remarquable qui respire la haine la plus ardente. Cet étrange opéra renferme quelques velléités de musique pittoresque qu'il est curieux de signaler. Lorsque Altamort, furieux de voir le commandement lui échapper, s'élève contre l'arrêt du jeune augure qui nomme général en chef un soldat de fortune comme Tarare, celui-ci riposte fièrement par cette strophe, la plus lyrique de tout l'opéra :

Apprends, fils orgueilleux des prêtres,
Qu'élevé parmi les soldats,
Tarare avait, au lieu d'ancêtres,
Déjà vaincu dans cent combats;

Qu'Altamort enfant, dans la plaine,
Poursuivait les fleurs des chardons,
Que les Zéphyrs, de leur haleine,
Font voler au sommet des monts.

Sur ces derniers vers, tandis que les hautbois battent un trille persistant, les violons font de légers arpéges, puis attaquent, avec les flûtes, des séries de doubles croches qui vont montant et bourdonnant jusqu'au trait final. Il est bien clair que l'auteur a voulu peindre, par ce petit concert, la course folle de l'enfant à la poursuite des légers duvets qui voltigent dans les airs. C'était une timide manifestation du genre descriptif, qui devait produire, par la suite, des créations d'une fantaisie délicieuse pour aboutir aux aberrations de *Phaéton* et de *Mazeppa*.

Un opéra qui froissait à ce point les idées reçues des amateurs et marquait un tel désaccord entre les tendances des auteurs et le goût du public devait faire éclore chansons et quolibets. Ils plurent dru comme grêle, mais les moins mauvais sont assez peu méchants.

D'abord une anagramme ironique :

Dans un bureau d'esprit, d'une voix prophétique,
Une dame criait : *Tarare* tombera.
— Madame a-t elle vu cette merveille unique ?
Reprend un défenseur caustique.
— Non ; mais c'est sûr ; *Tarare* au sexe déplaira :
L'anagramme du mot présente *ratera*.

Puis une chanson en trois couplets sur l'air : *Vous m'entendez bien :*

Le créateur de *Figaro*
Contre les clameurs de haro
Tout frais de Saint-Lazare,
Eh bien !
Enfante aussi *Tarare ;*
Vous m'entendez bien.

Puis encore un poëme assez mordant, parodié sur le récit de Théramène et placé dans la bouche du portier de Beaumarchais, qui contient une attaque contre sa vie entière. En voici le début et le passage sur *Tarare :*

A peine Beaumarchais, débarrassant la scène,
Avait de *Figaro* terminé la centaine,
Qu'il volait à *Tarare ;* et pourtant ce vainqueur
Dans l'orgueil du triomphe était morne et rêveur.
Je ne sais quel chagrin, le couvrant de son ombre,
Lui donnait, sur son char, un maintien bas et sombre.
. . . . . .
Soudain vers l'Opéra l'effroi nous précipite :
On nous suit; nous entrons : mon maître, mis en fuite,
Voit voler en lambeaux *Tarare* fracassé;
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
Excusez ma longueur : cette scène cruelle
Sera pour moi d'ennuis une source éternelle.

Cette facétie assez vive était, comme tant d'autres, de la façon du comte de Rivarol et du marquis de Champcenetz. Or, l'un passait pour être le fils d'un

aubergiste de Bagnols et l'autre avait pour père un premier valet de chambre du roi. — Beaumarchais leur rispota par ce sanglant *Avis aux voyageurs :*

Au noble hôtel de la Vermine
On est logé très-proprement.
Rivarol y fait la cuisine,
Et Champcenetz l'appartement [1].

Aux chansons et aux épigrammes s'ajoutèrent bientôt les farces de théâtre. Au mois de juillet suivant, les spectacles forains ne jouaient pas moins de douze parodies de *Tarare*, dont la plupart n'avaient pas grand sel ; mais l'opinion publique était tellement déchaînée contre Beaumarchais qu'il suffisait de l'attaquer pour exciter le rire et la colère de la foule. A la fin du mois, le 27, la Comédie-Italienne, se souvenant de son origine foraine et dérogeant à sa nouvelle grandeur, risqua une dernière parodie intitulée *Lanlaire, ou le Chaos*. Cette représentation avait attiré une énorme affluence rue Mauconseil, mais la pièce fut jugée détestable, même par les ennemis déclarés de Beaumarchais. Les *Mémoires secrets* avouent à regret que « cette

1. Rivarol n'avait pas la langue moins bien pendue, un mot cruel en fait foi. Beaumarchais, s'étant rendu certain jour à Auteuil pour y visiter un de ses amis, s'était vu forcé de revenir à pied. Bien que fort las, il se rendit le soir au foyer de la Comédie-Française, où l'on donnait *le Mariage de Figaro*. A peine entré, il se laissa tomber sur un fauteuil en s'écriant : « J'ai les jambes rouées ! — C'est toujours ça, » riposta Rivarol. (*Revue rétrospective*, 15 janvier 1870.)

facétie, assez gaie dans le commencement, est devenue platte et ennuyeuse et qu'il n'y a pas d'apparence qu'elle reparaisse. » Grimm assure aussi qu'on n'eût jamais permis d'achever « cette misérable rapsodie, » si elle se fût attaquée à tout autre qu'à l'auteur de *Figaro*. Cette parodie n'eut qu'une seule représentation, et l'auteur garda soigneusement le masque, même en faisant imprimer sa pièce, qu'il signa : M. B.....y de B....n, de plusieurs Académies. On crut longtemps que c'était un abbé, mais c'était simplement ce Laus de Boissy qui avait déjà parodié *la Folle Journée* sous le titre de *la Folle soirée*. Au mois de septembre 1787, on jouait encore sur le théâtre de la Foire une autre parodie de *Tarare*, *Bagare*, par un M. M*** de Saint-Aubin, qui avait eu l'idée assez malicieuse de reproduire en épigraphe la célèbre saillie de Figaro sur les opéras : *Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante*.

De pareilles attaques ne pouvaient que servir les intérêts de Beaumarchais, sans nuire à sa réputation ; mais la révélation de Laharpe le toucha plus vivement. Celui-ci découvrit, en effet, que le sujet de *Tarare* était tiré d'un conte intitulé : *Sadak et Kalasrade*, qui se trouvait dans le *Cabinet des Fées ;* et l'abbé Aubert, non content de cette mention, lui joua le mauvais tour de reproduire ce conte arabe en entier. Beaumarchais, désagréablement surpris par cette exhumation, essaya de se disculper dans sa préface. « Depuis que l'ouvrage est fini, dit-il, j'ai trouvé dans un conte arabe quelques situa-

tions qui se rapprochent de *Tarare;* elles m'ont rappelé qu'autrefois j'avais entendu lire ce conte à la campagne. Heureux, disais-je en le feuilletant de nouveau, d'avoir eu si faible mémoire ! Ce qui m'est resté du conte a son prix ; le reste est impraticable. Si le lecteur fait comme moi, s'il a la patience de lire le volume III des *Génies,* il verra ce qui m'appartient, ce que je dois au conte arabe, comment le souvenir confus d'un objet qui nous a frappés se fertilise dans l'esprit, peut fermenter dans la mémoire, sans qu'on en soit même averti. »

Cette riposte était vraiment bien faible pour un homme doué d'un esprit aussi inventif, et son essai de justification ne fit que provoquer de nouvelles railleries sur le plaisant amour-propre de l'auteur, sur sa « faible mémoire, » qui ne retenait des livres parcourus que les épisodes intéressants dont il pouvait tirer profit par la suite. Beaumarchais avait eu le dessous dans cette querelle, mais cette contestation n'intéressait guère que le monde des lettres. Elle échappait, par son caractère d'érudition, à la masse du public, qui demande, avant tout, à être ému et intéressé par un drame, et s'inquiète peu de savoir si l'auteur l'a copié en tout ou en partie dans quelque recueil ignoré. Ce procès littéraire n'eut donc aucune influence sur les représentations de *Tarare,* qui se continuèrent avec une vogue égale pendant plusieurs mois.

Salieri regagna Vienne au commencement de septembre, laissant à son collaborateur le soin de

surveiller les représentations de leur opéra et de défendre leurs intérêts. La tâche était d'ailleurs facile, car les artistes de l'Opéra se seraient bien gardés de retirer de l'affiche un ouvrage d'un aussi bon rapport. Beaumarchais écrivait au musicien, en septembre 1787, en lui adressant la partition gravée de *Tarare :* « Enfin, mon cher Salieri, vous recevez donc votre superbe partition ; je puis bien la nommer superbe, puisque nous sommes à la dix-huitième séance, sans que le public ait cessé un moment de s'y porter en foule. Le 8 de ce mois, grand jour de Saint-Cloud, vous avez fait 4,200 fr., et l'an passé, à pareil jour, un excellent ouvrage n'a donné que 600 francs de recette.

Ah! bravo, caro Salieri[1] *!*

Rappelez-moi au souvenir de ce géant qu'on nomme Gluck. »

Beaumarchais n'exagérait pas le succès de son ouvrage, car, deux mois plus tard, Grimm nous apprend que la foule se portait à *Tarare* avec autant d'empressement que le premier jour, et il explique cette persistance d'un succès qui démentait toutes ses prévisions par ce fait que « les spectateurs que l'on voit se renouveler à chaque représentation de cet opéra l'écoutent avec un silence et une sorte d'étourdissement dont il n'y a jamais eu d'exemple à aucun théâtre. » C'était tout ce que désirait Beaumarchais : peu lui importaient les raisons aigres-

1. Rappel du refrain de Calpigi.

douces que Grimm trouverait pour expliquer ce succès, pourvu que succès il y eût, et succès durable. Il avait d'ailleurs, sur ce point, toute raison d'être satisfait. Il suffit, pour s'assurer que le succès de *Tarare* fut très-grand et très-productif, de consulter le tableau des recettes de chaque opéra (en dehors de l'abonnement) pendant l'année 1787-88[1]. On y verra qu'à la clôture de Pâques 1788, c'est-à-dire en dix mois, *Tarare* avait eu trente-trois représentations et avait produit 121,717 livres, soit plus du quart de la recette générale de l'année, qui avait été de 444,654 livres 18 sols[2]. Au troisième rang, après *Œdipe à Colone*, venait l'autre nouveauté de l'année, l'*Alcindor*, de Dezède, joué le 17 avril 1787 : il avait eu, en douze mois, seize représentations, et avait produit 48,168 livres 10 sols. L'écart est considérable en faveur de *Tarare*.

La politique vint bientôt donner un nouvel

1. Archives nationales. Ancien régime. O[1], 635.

2. La vingt-sixième représentation eut lieu le 20 décembre 1787. Elle avait été retardée par une boutade de Lainez, qui était, d'ailleurs, coutumier de ces caprices de premier ténor, assuré des faveurs du public et de la clémence du directeur. Francœur écrit à ce propos : « 18 décembre 1787. — M. Lainez, le 15 décembre à 10 heures du matin, fut arrêté et conduit à l'Hôtel de la Force et *mis au secret* par ordre du Roi, pour avoir, nombre de fois, refusé de chanter dans *Tarare* et nommément à la représentation du vendredi 14, jour où l'on donnait cette pièce; et il n'en sortit que le 19 suivant, ayant souscrit à la volonté du ministre en écrivant qu'il désirait chanter le jeudi 20. »

élan aux représentations de *Tarare*. Le sujet du drame, où l'auteur avait, comme il dit lui-même, voulu « opposer passion à passion, le vice puissant à la vertu privée de tout, le despotisme sans pudeur à l'influence de l'opinion publique, » et le cadre qu'on y avait préparé dès l'origine pour les grands divertissements, faisaient que cet opéra se prêtait à merveille à toutes les manifestations politiques qu'on y voulait encadrer. Il suffisait de quelques vers modifiés ou retranchés, d'une nouvelle cérémonie introduite pour lui faire exprimer, à quelques années de distance, les idées et les opinions les plus opposées. M. de Loménie a raconté tout au long, dans son livre sur Beaumarchais, les métamorphoses politiques subies par *Tarare* sous la Révolution, le Consulat et la Restauration. Nous ne saurions entrer dans des détails aussi complets sur ce côté accessoire de notre travail, — il serait d'ailleurs superflu d'y revenir après un récit aussi complet ; — nous allons simplement donner un aperçu rapide de ces avatars successifs : aussi bien, à partir de 1790, l'histoire de *Tarare* est-elle beaucoup moins musicale que politique.

C'est Beaumarchais qui, toujours en quête de nouveaux éléments de succès, eut idée d'élever le ton de son poëme au diapason des passions qui mettaient alors tous les cerveaux en ébullition et qui inaugura ainsi la longue série de ces travestissements politiques. La première reprise de *Tarare* eut lieu en 1790, à la suite de la fête de la Fédération, qui avait attiré à Paris les délégués de la

France entière : Beaumarchais imagina alors d'adapter à son opéra, sous le titre de *Couronnement de Tarare*, un acte entier, qui n'a jamais été publié et dont M. de Loménie a donné une analyse très-détaillée. Cette magnifique cérémonie, où l'on voyait l'*Autel de la Liberté* et le *Livre de la Loi*, où figuraient des membres de l'Assemblée du peuple, déposant entre les mains de Tarare « la redoutable autorité du peuple, » des bonzes, des vierges brahmines, des nègres du Zanguebar, etc., servait à célébrer à la fois la souveraineté nationale, la royauté constitutionnelle, le mariage des prêtres, le rétablissement du divorce, l'affranchissement des nègres, etc.

A ce dernier épisode se rattache un trait caractéristique qui montre combien était fréquente et minutieuse l'intervention de Beaumarchais dans le travail du compositeur. Il avait placé dans cette scène, destinée à célébrer l'émancipation des noirs, un couplet assez grotesque, chanté par un nègre :

Holà, doux esclavage
Pour Congo, noir visage,
Congo blanc, pour nègre il est humain,
Nous, bon nègre, a cœur sur la main.

Au lieu de laisser Salieri composer un morceau original, il lui envoya un air noté par lui-même sur un chant nègre, en ajoutant : « Voici quelques idées sur l'ariette du nègre. Cette nation brûlée ne chante point comme les autres, elle a un chevrotement, une trépidation en chantant, qui exige que

l'on s'en rapproche lorsqu'on veut le produire en scène. »

Cette première réapparition de *Tarare* eut lieu le 3 août 1790. Quelques jours après, le 15, Beaumarchais adressait à son collaborateur une lettre doublement intéressante, en ce qu'elle montre le dramaturge sous son véritable aspect d'homme d'argent retors, et qu'elle nous renseigne sur un point que nous devrons éclaircir par la suite, sur les ouvrages que Salieri aurait pu composer, après *Tarare,* pour l'Opéra de Paris.

C'est maintenant, mon cher Salieri, que je vous dois le compte de votre grand succès : *Tarare* n'a été joué que le 3 de ce mois; l'Opéra l'a remis avec un soin prodigieux; le public l'a goûté comme une œuvre sublime de la part du musicien. Vous voilà donc chez nous à la tête de votre état! L'Opéra, qui depuis un an faisait de 500 à 600 liv., a fait 6,540 liv. le premier jour de *Tarare*, 5,400 le second, etc. Les acteurs, revenus sévèrement à mon principe, de regarder le chant comme un accessoire du jeu, ont été, pour la première fois, rangés parmi les plus grands talents du théâtre ; et le public criait: *Voilà de la musique! pas une note radotée, tout marche aux grands effets de l'action dramatique!* Quel plaisir pour moi, mon ami, de voir que l'on vous rend enfin cette grande justice, et que l'on vous nomme en chorus *le digne successeur de Gluck.*

J'ai fait remarquer au comité que le travail du couronnement exigeait qu'on ne regardât pas cette reprise de *Tarare* comme une seconde mise, mais comme la première continuée; et que vos 200 liv. par représentation vous fussent allouées, et non pas 120 liv.,

comme ils disent que c'est l'usage; je n'ai pas encore leur réponse.

Mon ami, est-ce que vous désespérez de revenir ici travailler pour notre théâtre? Parlez-moi net sur cet objet; car bien des gens m'interrogent là-dessus: chacun veut vous donner son poëme. Si vous devez finir *Castor*, c'est chez moi qu'il faut le finir; et votre appartement vous attendra toujours. Bonjour, mon ami; aimez toujours votre dévoué

BEAUMARCHAIS.

Ma femme se recommande à votre amitié et ma fille à vos grandes leçons.

Cette reprise de *Tarare,* travesti en opéra *monarchique-constitutionnel,* mécontentait à la fois les fanatiques de tous les partis : les colons et les négrophiles, les aristocrates et les patriotes, les partisans et les ennemis du divorce ou du mariage des prêtres. Elle souleva enfin une si effroyable tempête que Lafayette et Bailly furent obligés de faire intervenir la garde nationale pour rétablir l'ordre[1].

1. La *Chronique de Paris,* qui était de création récente et dévouée aux idées nouvelles, raconte que la représentation du mardi 10 août, troisième de la reprise, provoqua un orage bruyant. Les spectateurs des loges jetèrent des prunes et des pommes aux jeunes brahmines qui réclamaient leur liberté; puis un sifflet aristocrate s'étant fait entendre sur la réponse de Tarare et à l'aspect de l'autel de la Liberté, le public siffla le siffleur et le contraignit par ses cris à quitter le balcon. — Quelques jours après (26 août), le même journal proteste contre l'inégalité de répression que la police exerce sur les siffleurs, selon la place qu'ils occupent. S'ils sont au parterre, la garde nationale les entraîne au poste;

Deux vers surtout — au dire de Grimm, qui juge cette cérémonie « digne tout au plus des tréteaux de Nicolet, » — ne manquèrent jamais d'exciter une lutte violente entre les partisans de la démocratie et ceux de l'autorité royale, vulgairement dits aristocrates. Ce sont ceux que Tarare déclame dans son avant-dernière scène :

Oubliez-vous, soldats usurpant le pouvoir,
Que le respect des rois est le premier devoir ?

Cependant la masse du public témoignait par ses applaudissements qu'elle partageait les idées mixtes présentées par Beaumarchais, qui reçut même, à ce propos, des lettres d'approbation. Il maintint donc énergiquement cette dernière version de *Tarare*, même contre les caprices des interprètes, mettant l'huissier à leurs trousses pour la moindre modification, et la pièce resta au répertoire sous cette forme jusqu'au 10 août 1792. La monarchie constitutionnelle s'écroulant, *Tarare* disparut avec elle.

Après la Terreur, l'Opéra décida de reprendre *Tarare* malgré les réclamations très-vives de Beaumarchais, qui, réfugié alors à Hambourg et inscrit sur la liste des émigrés, avait chargé sa femme de s'opposer de tout son pouvoir à cette représentation. A défaut de l'auteur, ce fut un de ses amis, Framery,

les gens des loges sifflent-ils, les soldats ne bougent pas, et si le parterre veut se faire justice, aussitôt la garde arrive pour protéger « l'aristocrate *logé* » et elle se contente de le faire changer de place.

qui se chargea d'accommoder l'opéra à la *sauce républicaine*. Il supprima d'abord, malgré les protestations de Beaumarchais, le grand prologue original qui distillait un ennui mortel; puis, outre quelques vers corrigés, il coupa d'un trait de plume le dénoûment monarchique de 1790 et le remplaça par une profession de foi républicaine de Tarare, lequel, converti subitement aux idées révolutionnaires, refuse le trône que le peuple lui offre après le suicide du tyran, et s'écrie :

Le trône! amis, qu'osez-vous dire!
Quand pour votre bonheur la tyrannie expire,
Vous voudriez encore un roi!

URSON.

Et quel autre sur nous pourrait régner?

TARARE.

La loi!

Cette reprise de septembre 1795 obtint un grand succès, mais elle souleva de vives protestations de la part des journaux conventionnels, indignés que le public, dégoûté de tant de crimes et d'horreurs, eût appliqué non à la royauté, mais bien à la Convention les tirades où l'on flétrissait le tyran d'Ormus et la scène où le peuple se révoltait contre « son long abus de la puissance. » Une nouvelle reprise eut lieu en novembre 1802, après la mort de Beaumarchais, et l'opéra subit forcément de nouvelles retouches destinées à célébrer le régime du Consulat.

Ces remaniements politiques, réveillant la curiosité à chaque reprise et excitant l'attention par les

orages que suscitait chaque transformation nouvelle, avaient, contre toutes les prévisions, conduit peu à peu *Tarare* au chiffre élevé de 100 représentations.

En 1819 enfin, après l'avoir délaissé pendant toute la durée de l'Empire, la direction de l'Opéra songea à faire une reprise solennelle de *Tarare*, mais l'opéra républicain du Consulat n'était plus de mise sous la Restauration. Un arrangeur inconnu se chargea de le rhabiller à la mode du jour : il le réduisit en trois actes et lui donna un caractère monarchique beaucoup plus accusé qu'à l'origine, pour réparer sans doute ses déplorables erreurs aux yeux des partisans les plus ardents du régime absolu. Au lieu de se tuer et de céder la place à Tarare, le féroce Atar, défendu par lui contre la colère du peuple, consentait à pardonner au héros tout le mal qu'il lui avait fait et tout le bien qu'il en avait reçu; il lui confiait le commandement de ses armées et lui rendait sa femme. Tarare, justement touché de tant de générosité, se prosternait à ses pieds et lui promettait fidélité, ainsi que tout le peuple, comme à son roi légitime.

Les meilleurs artistes de la troupe s'étaient partagé les rôles. Dérivis jouait Atar; Louis Nourrit, Tarare; Mme Albert, Astasie; Lecomte, Calpigi; Bonel, Urson; Prévost, Altamort; Mme Grassari, Spinette; Éloi, Arthénée. Cette reprise, donnée le 3 février 1819, obtint un beau succès, — 7,670 fr. 20 c. de recette, — qui se prolongea encore plusieurs années. Dix-huit représentations données en

1819 (celle de la Saint-Louis étant gratis) produisirent 67,467 fr. 80 c.; une en 1820 : 1,701 fr. 90; sept en 1822 : 19,623 fr. 60 c.; deux en 1823 : 4,586 fr. 30 c.; une en 1824 : 1,727 fr. 40 c.; une en 1825 : 1,713 fr. 40 c.; et la trente et unième et dernière, donnée le 3 mai 1826, 1,590 fr. 20 c. Ici s'arrête définitivement la série des reprises et des transformations politiques de Tarare, tour à tour royaliste absolu, monarchiste constitutionnel, conventionnel, partisan du Consulat, puis ultra-royaliste. Cent trente et une représentations couronnèrent les habiles évolutions et le retour au bien de cet opéra, véritable enfant prodigue de la musique.

V

LE JUGEMENT DERNIER. — LA PRINCESSE DE BABYLONE

Après *Tarare* comme après *les Danaïdes,* Salieri reçut naturellement les ouvertures de nombreux auteurs qui lui demandaient en grâce de mettre en musique un poëme de leur façon ou qui croyaient l'honorer beaucoup en lui procurant l'appui de leur talent. Le compositeur, qui était pressé de retourner à Vienne et qui n'avait plus d'engagements à tenir envers l'Opéra, les laissa tranquillement exposer leurs offres de service et les évinça tous : c'était le seul moyen de ne pas faire de jaloux entre tant de solliciteurs. Cependant son départ de Paris n'arrêta pas les demandes, et il se trouva un auteur assez audacieux pour le relancer jusqu'à Vienne, assez heureux pour lui faire agréer un poëme à si grande distance sans lui être aucunement recommandé, sans même être connu de lui. Cet homme, si favorisé de la fortune, se faisait appeler Joseph Martin, — mais son vrai nom était Barouillet, et Martin n'était qu'un de ses prénoms. Il était né à Sedan le 13 février 1756 et avait été nommé député

du commerce près l'Assemblée nationale; il fut ensuite employé au ministère des finances, mais en dehors de ses fonctions administratives, il cultivait les lettres et surtout la poésie. Outre cet opéra, il a encore laissé un ouvrage traitant de questions théâtrales, *Discours et motions sur les spectacles;* un grand drame historique et lyrique, imprimé mais non joué, *les Deux Prisonniers, ou la Fameuse Journée;* un autre grand opéra, *les Deux Prisonniers, ou la Liberté conquise,* présenté à l'Opéra et qui ne fut ni joué ni imprimé; puis enfin sa tragédie lyrique de *Fabius,* qui obtint un grand succès de circonstance en ce temps où l'antiquité républicaine était si fort à la mode.

Martin, qui faisait partie de la Société des Enfants d'Apollon, — il en fut nommé chef pour l'année 1791, — avait pu se créer par là des relations qui auraient dû lui faciliter l'accès de l'Opéra, car Francœur, le codirecteur de Dauvergne, était aussi membre de cette société. Il est vrai que Francœur n'avait que des rapports bien intermittents avec ses confrères, à en juger par son Journal même, où il note qu'il se fit admettre dans cette société en janvier 1758, dès l'âge de dix-neuf ans, mais qu'il s'en sépara au mois de novembre de l'année suivante, pour y rentrer au mois de juillet 1788. Ce fut sans doute pour consoler les sociétaires de sa longue absence qu'il prit le parti consigné dans la note suivante : « Mercredi, 17 septembre 1788. — Ce jour, M. Moreau le jeune, dessinateur du cabinet du Roi, fit mon portrait pour être

mis à la Société des Enfants d'Apollon. » Ce gage d'attachement peut faire croire qu'il fut dès lors plus exact à se rendre aux réunions, et c'est précisément à cette époque que Martin faisait partie de la compagnie.

Salieri s'était fait aussi recevoir au nombre des Enfants d'Apollon, mais il n'eût pas été membre qu'il aurait eu presque nécessairement des rapports affectueux avec cette réunion d'hommes distingués qui s'occupaient d'art et de littérature en un temps où les lettres et les arts commençaient à être bien délaissés. Lors de son séjour à Paris, Gluck avait accepté d'écrire pour la société, dont il était membre[1], une cantate religieuse intitulée *le Jugement dernier*, sur un texte français du chevalier Roger. Il l'avait emportée avec lui à Vienne, mais l'affaiblissement de sa santé et peut-être aussi la lassitude de la composition l'avaient détourné de continuer cette œuvre, et il avait chargé Salieri de la terminer, comme il avait déjà fait pour *les Danaïdes*. On dit même que, pendant la collaboration qui s'ensuivit entre eux, Gluck, consulté par son élève sur la

1. Gluck fit positivement partie de la Société des Enfants d'Apollon, mais il donna sa démission en quittant Paris : c'est pourquoi il ne figure pas comme tant d'autres musiciens célèbres, Cherubini, Gossec, Grétry, Haydn, Halévy, Hummel, Lesueur, Monsigny, Onslow, Paër, Paisiello, Philidor, Piccinni, Sacchini, Salieri, Gossec, etc., sur la liste des membres décédés dont « la société s'honore de garder le souvenir; » car tous ceux-là étaient encore membres, au moins correspondants, quand ils sont morts : condition absolue pour être compté sur cette liste.

préférence à donner à l'un des deux chants que celui-ci venait d'écrire pour faire intervenir le personnage divin du Christ, se mit à lui expliquer avec une chaleur inspirée comment il entendait traiter un sujet aussi élevé, puis s'interrompant tout à coup et comme frappé d'un pressentiment de sa fin prochaine : « Eh bien ! s'écria-t-il, dans quelques jours, j'irai me renseigner moi-même !... »

C'est ainsi qu'on rapporte généralement cette anecdote, mais l'exacte vérité diffère un peu, et Salieri raconte lui-même ce dernier entretien avec son maître dans une lettre adressée à quelque ami inconnu et qui offre un grand intérêt à tous égards.

Ce 5 décembre 87, Vieñe.

J'ai reçu, mon ami, votre letre, et je vous remercie de toutes les nouvelles qu'elle contient ; sur tout de celles qui me regardent, parceque elles ne sont pas de plus mauvaises. J'ai porté sur le champ l'autre lettre à Madame votre epouse, que j'ai trouvé en tre bonne sante, et a la quelle je ne manquerais pas d'avancer ce dont elle pouroit avoir besoin pendant le peu de tams que vous comptez encor rester absant.

J'ai une priere moi aussi à vous faire, mon ami : la voici. Mons. Imbault éditeur de Tarare, comme vous savez, a remis à Monsieur de Blumendorf secretair d'Ambassade di S. M. l'Emp : cinq exemplaires de mon Tarare qui me restent, avec 24 exemplaire du poeme que Monsieur de Beaumarchais m'envoit par complaisance. J'ai été d'accord à M. Imbault qu'il m'enveroit le tout à Vieñe ; mais puisque il ne l'a pas fait, et que je vois, par l'exemplaire que l'Ambassadeur a envoyé à l'Empereur, la partition extremement volumineuse, par

consequence impossible à obtenir par le moyen d'un courrier, et aussi par la diligence sans depenser trop; j'ai donc pensé, mon ami, de vous prier de vous en charger vous même et de le porter à votre retour à Vieñe. Payez ce qui est nécessaire dans la route, et je ferai mon devoir. J'ai dejà prevenu Monsieur le secrétaire de Blumendorf que je vous prierais de ce plaisir; ainsi vous n'avez qu'à vous presenter. Pour les exemplaire du poeme, je vous dirai que d'un tel nombre à présent je n'en ai plus besoin, parceque un libraire de Vieñe en a fait dejà venir de Paris; ainsi ceux qui m'en avoit demandé, ont trouvé le moyen de les avoir sans moi; par conséquence, quand vous en prennez une demie dousaine pour moi, pour ne pas grossir inutilement le paquet, vous pouvez disposer du reste à vostre plaisir. Mais, mon ami, sans façon : si le paquet de cinq exemplaires de la musique vous genasse dans la route, prenez-en un seul avec vous, et envoyez 4 le reste par le moyen ordinaire.

Depui votre depart de Vieñe je n'ai fait que travailler sur *Tarare* italien, qui s'apellera, en cette langue, *Axur*. Cet opéra doit être representé pour le mariage de la princesse de Wirtemberg avec l'archiduc François, qui se faira le 6 ou 8 du mois prochain. Ce travail ne m'a donc pas encor permis d'étudier sur les morceaux que vous m'avez laissé de votre nouvelle piece : mais apres *Axur*, j'y travaillerais incessement.

Vous avez surement entendue la mort du Chev. Gluck, arrivée le 15 du mois passé. Le pauvre homme est allé encor le jour avant sa mort à se promener l'apres diner en voiture avec Mad : Gluck. Elle m'a racconté qu'il se portait très bien ce jour la; qu'il avoit bien diné, et qu'en sortant de la maison il avoit badiné avec son domestique. Une demi-heures après (en voi-

ture) il lui prend un coup d'apoplexie; c'estoit quatre heures : on le reconduit chez lui; à dix heures il lui en vient un autre : malgré qu'il parlait encor, et avait tout son entendement. Le second jour à 5 heures du matin un troisième coup lui survint. A 9 heures du même matin Mad^me^ Gluck m'a fait avertir de cette disgrace. Je suis, comme vous pensé bien, courus chez lui : je lui ai pris et baisé, les larmes aux yeux, la main droite qu'il remuet encor un peux, mais il ne connoisait plus personne, et à 2 heures du soir il a cessé de vivre. Il a presque deviné le jour de sa mort. Deux semaines avant sa disgrace, je lui ai montré mon nouveau chœur que vous avez lû chez moi sur le titre de *Jugement dernier :* en me conseillant de laisser plutôt un chant que l'autre de deux que j'en avais fait pour le moment ou l'on entend la voix de Dieu; il m'a dit ces precises paroles : Je crois que celuici est plus a sa place que l'autre, parceque il detache davantage du chant commun des hommes, et que par consequence il est plus adopté à l'idée que nous nous pouvons nous former de la majesté divine : si pourtant vous n'est pas persuadé de ma raison, attendéz quelque jour, et je vous en donnerais des nouvelles de l'autre monde.

Adieu, mon ami; en passant [près] du magazin de l'Opéra je vous [prie] d'y entrer et de faire mes complimens à Monsieur Dauvergne, et à Monsieur et Madame la Salle ainsi qu'a tout le comité de l'Opéra. Je vous embrasse, et suis ce que je resterai toujours.

Votre ami,

SALIERI.

P. S. Envoyez, je vous prie, par la petite poste deux mots à Mons. le Chev. Roger qui demeure rüe Neuve des Petits Champs près le controle général. C'est l'au-

teur du *Jugement dernier*. Marchez-lui seulement que je vous ai prié de le prevenir que j'ai reçu la lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire; mais que je ne lui ai pas encor repondu parceque je veux en meme temp lui envoyer, comme il le souhaite, la musique du chœur susdit; chose que je compte pouvoir fair encore avant la fin du carnaval. A l'égard de Mons. de Beaumarchais, puisque vous y avez été, quoique vous ne l'ayez pas trouvé à la maison, si vous avez laissé dit que je vous avez prié de lui faire mes complimens, il n'est plus nécessaire que vous y allez de rechef, parceque je sais qu'on le trouve difficilement chez lui [1].

1. Cette lettre, qui faisait précédemment partie de la belle collection du peintre Jules Boilly, appartient aujourd'hui au marquis de Queux de Saint-Hilaire, chancelier de la société des Enfants d'Apollon, qui a bien voulu nous autoriser à la reproduire. M. de Saint-Hilaire possède encore une autre lettre de Salieri, adressée par lui aux directeurs de la *Gazette musicale de Leipzig*, qui a une trop grande importance musicale pour que nous hésitions à la publier :

« Pregiatissimi miei signori,

« Come la gazzetta che si stampa in Lipsia sul nome di *Musicalische Zeitung* è destinata all' onore e avanzamento di questa rispettabil' arte, mi lusingo non sarà discaro agli autori di tale gazzetta la copia di un decreto che ho pregato la nobile direzione dei teatri imperiali di Vienna di far avere a suoi direttori d'orchestra, il che fu eseguito. Il decreto originale è il presente :

« Si è introdotto da qualche tempo in quì fra alcuni deboli suonatori di violino a solo uno genere di trattar il loro instrumento in una maniera effeminata e ridicola, che gli Italiani chiamano : *maniera smorfiosa*, e che viene formata dall' abuso di strisciare suonando un dito sopra una o l'altra corda di detto instrumento tanto nel montare che nel discendere.

On peut facilement juger si les membres de la Société des Enfants d'Apollon, alléchés encore par le

« Questo snervato e fanciullesco genere si è, come un male contagioso, attaccato anche a qualche suonatori d'orchestra; e quello ch'è ancora più ridicolo, non solo ne fann'uso alcuni, d'altronde bravi quando vogliono, professori di violino, ma ancora quelli che trattano la viola, il violoncello, e sino il contrabasso. Una moda di così suonar simili stromenti, particolarmente in pieno, deve necessariamente a poco a poco, giocchè un male tollerato divento sempre peggiore, deve, si ripete, formar d'un orchestra, non un corpo armonico, ma un' unione di fanciulli che piangono, o di gatti che sgnaulano.

« Essendo dunque siffato metodo contrario al riguardo ch'è dovuto da ogni suonatore alle composizioni altrui, ed al rispetto che si deve al pubblico, che paga i suoi danari per sentire la musica eseguita seriamente e non ischerzando, siene prevenuto ogni direttore d'orchestra dei teatri imperiali di Vienna a non soffrire degli individui che dirige una simile cattivissima novità; e nello stesso tempo resta con il presente avviso ammonito per suo onore e vantaggio ciascuno in particolare che se, avendo tale rimarcabile vizio, non farà caso dell' avvertimento, sarà riguardato almeno come un debollissimo suonatore del suo istromento, e perciò incapace di stare in compagnia di degni professori, dei quali la direzione si fara un dovere di allontanarlo.

« *Rimarca*. — Questa ridicola maniera di suonar il violino tira la sua origine da uno scherzo del famoso violonista Lolli. Egli, meno capace nell' età sua avanzata di più cattivarsi a lungo l'approvazione del publico colla sua primiera sorprendente amabile energia, per richiamar però gente alle academie che dava viaggiando, cercava sempre di far ridere gli ascoltanti, imitando col suo istromento nell' ultimo allegro de' suoi concerti, ora il papagallo, ora il cane, ora il gatto, etc. Il concerto del gatto, come lo denominava lui stesso; era il più favorito del pubblico, e per conse-

succès des *Danaïdes* et de *Tarare*, devaient fêter Salieri à chacun de ses voyages et le presser de termi-

guenza il più di spesso dall' Lolli suonato, e generalmente applaudito. Gli altri suonatori, non solo di violino, ma anche quelli di violoncello, han voluto allora imitar Lolli in questo scherzo. A poco la volta lo scherzo è diventato moda; la moda (che bizzarramente fu seguita anche da alcuni cantanti, tanto uomini che donne,) si è fatta metodo fra i più deboli e meno giudiziosi; e siccome il numero di questi è infinito, dallo stesso falso metodo se n'è formato a poco a poco una specie di scuola, dalla quale in seguito è sortito un buon numero di gatti, che suonando o cantando in tal maniera, tormentano gli orecchi degli ascoltanti credendo di allettarli. Si spera però che tale moda finirà ben presto, giacchè il pubblico istrutto comincia ora a rider, almeno a mostrar con segni di nausea la sua disapprovazione a simile vero sgnaolio.

« Suonatori o cantanti che si servono di questo metodo è proibito di pigliarli ora alli teatri di corte, e nella società musicale della città di Vienna.

« Pubblicando, lor signori, almeno la sostanza di ciò ch'è sopra scritto, sono certo che tutti li compositori d'ogni genere ne resteranno grati, ed io in particolare sarò,

« Di loro, miei pregiatissimi signori, aff^mo ed obbligatissimo servo,

« ANTONIO SALIERI,

« Primo maestro di cappella della corte imperiale di Vieña, e membro dell'Accademia reale di Stokolm, come pure dell' Istituto nazionale di Francia. »

TRADUCTION.

« Très-respectables messieurs,

« Puisque le journal qui s'imprime à Leipzig sous le nom de *Gazette musicale* est consacré à l'honneur et à l'avancement de cet art respectable, je me flatte d'être agréable à ces

ner l'œuvre qu'ils attendaient depuis si longtemps. Cependant celui-ci ne paraît pas avoir tenu grand

messieurs en leur communiquant la copie d'un décret que j'ai prié la noble direction des théâtres de Vienne de faire parvenir aux directeurs d'orchestre : ce qui fut exécuté. Le décret original est le suivant :

« Il s'est introduit depuis quelque temps, parmi quelques faibles violonistes-solistes une manière efféminée et ridicule de jouer de leur instrument, manière que les Italiens appellent *maniera smorfiosa* (manière maladive), et qui consiste dans l'abus de traîner le doigt sur une corde ou sur l'autre, soit en montant, soit en descendant.

« Cette manière énervante et enfantine a gagné, ainsi qu'un mal contagieux, quelques violonistes d'orchestre, et, ce qui est encore plus ridicule, ce n'est pas seulement quelques professeurs de violon, très-bons quand ils le veulent, qui en font usage, mais aussi ceux qui jouent la viole, le violoncelle et jusqu'à la contre-basse. Une telle façon de jouer ces instruments, particulièrement dans le *medium*, doit nécessairement s'aggraver si on continue à la tolérer, et finir par former d'un orchestre, non plus un ensemble harmonieux, mais une réunion d'enfants qui pleurent ou de chats qui miaulent.

« Une telle manière étant donc contraire au respect que tout exécutant doit aux œuvres d'autrui et au public qui paye pour entendre de la musique exécutée sérieusement et non travestie, les directeurs d'orchestre des théâtres impériaux sont engagés à ne pas tolérer, parmi les individus qu'ils dirigent, une aussi déplorable innovation; et en même temps que chacun soit averti par le présent décret que si, possédant un vice semblable, il ne fait pas cas de cet avis, il sera désormais considéré comme un faible violoniste et par conséquent incapable de continuer à demeurer parmi les dignes professeurs, dont la direction se fera un devoir de l'éloigner.

« *Remarque.* — Ce mode ridicule de jouer du violon tire

compte de ces sollicitations, car il mit au moins quatre ans à compléter cette partition. Il en vint

son origine d'une plaisanterie du fameux violoniste Lolli. Celui-ci, moins capable dans sa vieillesse de conquérir l'approbation du public, qu'au temps où son talent était dans toute son aimable énergie, cherchait, pour attirer le monde aux concerts qu'il donnait en voyageant, à faire rire l'auditoire en imitant sur son violon, dans l'allegro final de ses morceaux, tantôt le perroquet, tantôt le chien, tantôt le chat, etc. Le morceau du chat, comme il l'appelait lui-même, était particulièrement goûté du public, et ce fut en conséquence celui que Lolli exécuta le plus souvent avec des applaudissements unanimes. D'autres exécutants, non-seulement des violonistes, mais aussi des violoncellistes, voulurent imiter alors la farce de Lolli, et peu à peu la plaisanterie devint une mode; la mode (qui, disons-le, fut aussi suivie par quelques chanteurs, hommes et femmes) devint un système chez les artistes médiocres et peu judicieux; et comme le nombre de ceux-ci est infini, ce faux système a formé une espèce d'école, d'où sont sortis un grand nombre de *chats* qui, jouant et chantant de la manière précitée, tourmentent les oreilles des auditeurs en croyant les charmer. Nous espérons, cependant, que ce travers finira bientôt, car la partie instruite du public commence à en rire, ou au moins à marquer sa désapprobation par des nausées.

« Les instrumentistes et les chanteurs qui se servent d'une telle méthode seront dorénavant exclus des théâtres de la cour et de la société musicale de la ville de Vienne.

« En publiant au moins la substance de ce que j'ai indiqué ci-dessus, je ne doute pas que les compositeurs de tous genres n'aient de la reconnaissance à la direction, et moi, je serai en particulier, très-respectables messieurs, votre très-affectionné et obligé serviteur,

« ANTONIO SALIERI,

« Premier maître de chapelle de la cour impériale de Vienne, membre de l'Académie de Stockolm et de l'Institut national de France. »

pourtant à bout et l'envoya à Paris, non pas à la Société des Enfants d'Apollon, — était-ce oubli ou défiance? — mais à la direction des Concerts spirituels. Elle fut donc exécutée en grande solennité aux Concerts des Tuileries le dimanche de la Quasimodo, 30 mars 1788, et le lendemain : c'était le morceau capital du programme et, comme tel, il était réservé pour la fin du concert. « On exécutera un nouvel oratorio (*le Jugement dernier*), musique du chevalier Gluck et de M. Salieri, maître de musique de la Chambre de l'Empereur. » Nous laissons à penser si cette annonce d'une œuvre commune de l'auteur d'*Armide* et de celui des *Danaïdes* dut exciter la curiosité dans Paris et attirer nombreux concours aux Tuileries.

Fidèle à ses attaches gluckistes, le *Journal de Paris* ne voulut se laisser devancer par personne au sujet d'une œuvre aussi importante à ses yeux et il en rendit compte dès le lendemain. La chaleur de son enthousiasme explique assez ce louable empressement. « C'est d'après une fausse indication, dit le rédacteur anonyme, que l'on a annoncé que la musique du *Jugement dernier* était du chevalier Gluck et de M. Salieri, elle est de M. Salieri seul. Il est bien juste de restituer à cet habile compositeur la gloire et le mérite d'avoir fait un ouvrage aussi beau et aussi bien entendu dans toutes ses parties. Ce sujet présentait beaucoup de difficultés à vaincre; la plus grande, sans doute, était de faire parler le Divin Législateur. M. Salieri a conçu cette ituation d'une manière neuve; elle a transporté

tous les auditeurs ; le moment qui annonce la présence du Dieu vivant dans toute sa majesté a fait frissonner ; le chœur des Justes et des Réprouvés a produit le plus grand effet ; en un mot, l'ouvrage est d'un caractère original et brillant qui doit ajouter encore à la réputation de M. Salieri ; on doit aussi beaucoup d'éloges à la manière dont M. Rigel a conduit l'exécution. Les principales parties des chœurs étaient remplies par MM. Laïs, Rousseau, Chardini, Murgeon, etc. ; l'ensemble de l'orchestre était parfait et le zèle des sujets qui le composent n'a rien laissé à désirer. »

Le *Mercure* ne marque pas tant de hâte et retarde volontiers son article de dix ou quinze jours pour mieux préparer le remarquable « éreintement » qu'il réserve à Salieri. On a cru devoir effacer de l'affiche le grand nom de Gluck, dit le rédacteur ; fort bien, nous nous en expliquerons plus librement et sans craindre qu'une critique motivée ne passe pour une profanation. C'est une terrible entreprise, à son avis, que de mettre en musique le *Jugement dernier*, et celui qui a conçu ce projet, qui a écrit le poëme, connaissait bien peu l'étendue restreinte des pouvoirs de la musique, mais au moins le compositeur devait-il se dire : « Il faut que je creuse mon art à une profondeur où l'on n'a pas encore atteint, que j'emploie des moyens inusités, inconnus ; que j'enfante une mélodie céleste et que je trouve dans de nouvelles combinaisons de l'harmonie tout ce qu'il y a de plus terrible et de plus déchirant ; tout ce qu'on a

fait avant moi est au-dessous du sujet que je traite. » M. Salieri a-t-il le moins du monde réfléchi à cette entreprise colossale? Il commence par un roulis de timbales, suivi de quelques accords dissonants, coupés de silences : début assez imposant mais peu terrible; procédé bien connu, car tous les musiciens modernes, en première ligne M. Gossec et M. Floquet, en ont tiré le meilleur parti dans leurs messes des morts. Une seule trompette sonne l'appel suprême et n'épouvante personne, tandis que tous les chœurs se mettent à crier : *Quel signal effrayant!* Le passage le mieux traité, au gré du rédacteur, est encore celui où les scélérats expriment leur frayeur et c'est aussi celui qui a produit le plus d'effet dans les deux concerts, parce que l'auteur y a rassemblé les plus bruyants effets d'harmonie, mais le bruit émeut toujours et qui se sent ému ne songe guère à raisonner sa sensation. Il fallait inventer pour le Fils de Dieu des accents dignes de lui, et le musicien, désespérant de trouver un chant assez céleste, lui fait seulement psalmodier deux ou trois sons en appuyant cette tenue monotone d'une harmonie de flûtes et de clarinettes où l'on ne distingue pas le moindre chant phrasé. Les chœurs qui terminent cette composition sont peut-être encore plus faibles que le reste. Le chant des Bienheureux, qui devait être tout divin, forme une mélodie insignifiante, et celui des Damnés n'est nullement épouvantable; ces deux chœurs ne forment même pas entre eux un contraste sensible, parce que l'auteur, au lieu d'opposer de

grandes masses à de grandes masses, n'oppose que des phrases à des phrases, et des phrases assez vulgaires pour qu'on ait pu comparer ces cris des damnés à une troupe d'ivrognes se querellant au cabaret.

Le rédacteur du *Mercure,* dont nous venons de résumer l'article et qui termine naturellement par de grandes protestations de respect pour le talent de Salieri, — « on ne doit d'indulgence qu'aux gens médiocres, » — a une grande supériorité sur celui du *Journal de Paris :* il paraît savoir la musique et appuie son blâme de raisons bien déduites, tandis que l'article si élogieux de son confrère ne renferme que des phrases vagues et ne repose sur rien de sérieux. De plus, l'écrivain hostile dit qu'il a bien moins cherché à formuler son opinion propre qu'à exprimer, en la motivant, l'impression défavorable produite sur le public à deux concerts différents. Si tel fut, en effet, le jugement des amateurs, il nous paraît difficile d'y contredire, si sévère qu'il soit, tandis que les assertions et les appréciations du *Journal de Paris* sont également contestables. Il est trop évident d'abord que Gluck est bien l'auteur et l'auteur principal du *Jugement dernier*. Son maître mort, Salieri avait beau jeu pour s'en faire attribuer la paternité complète et il l'a fait sans vergogne, à Paris d'abord, puis à Vienne, en inscrivant de sa propre main le seul nom de Salieri sur la partie allemande qui se trouve à la Bibliothèque impériale de cette ville. Pour la valeur exacte de cette composition, il sem-

ble que l'écrivain du *Journal de Paris* se soit laissé entraîner bien trop loin par l'admiration légitime qu'il portait aux chefs-d'œuvre de Gluck et de Salieri. Elle nous paraît presque indigne de ces deux grands musiciens, sans pourtant vouloir contester qu'elle soit d'eux, car il est difficile d'admettre que Salieri s'en soit remis à un tiers du soin de terminer l'œuvre ébauchée par son maître et par lui-même. C'est à peine si l'on peut citer le premier chœur des hommes terrifiés après un appel de trombones et de trompettes annonçant la fin du monde : il y a bien dans ce chœur des accents simples et énergiques comme Gluck savait en trouver, notamment sur les paroles : *Où fuir? où nous cacher?* qui marquent le point culminant de tout l'effet vocal et orchestral; mais ce morceau même pèche par excès de simplicité. On peut en dire autant du récitatif par lequel le Christ appelle les justes et repousse les pécheurs, après qu'une douce harmonie d'instruments à vent a annoncé la venue du Fils de Dieu sur la terre. L'œuvre entière se termine par un double chœur de damnés et d'élus : ceux-ci sont les sopranos et les ténors; ceux-là sont naturellement les basses. Le chant des réprouvés vise bien à former contraste avec celui des bienheureux, mais leurs plaintes n'ont rien de douloureux et ces damnés-là ne semblent pas éprouver un bien grand désespoir d'aller rôtir en enfer[1].

1. Cette composition a été réentendue à Paris en février 1875, dans une séance donnée par une société d'amateurs chantants, puis en janvier 1876, au concert annuel de la Fon-

Salieri était de retour à Vienne depuis plus d'un an, et il avait recueilli le dernier soupir de son maître, mort le 15 novembre 1787, lorsqu'il reçut, par une tierce personne, certain opéra intitulé *la Princesse de Babylone*, dont l'auteur voulait

dation Beaulieu, et à chacune de ces auditions le programme portait que c'était la première à Paris : c'était aussi vrai une année que l'autre. Une note du programme expliquait qu'à la nouvelle de la Révolution, qui rendait absolument inadmissible en France une œuvre comme *le Jugement dernier*, Salieri renonça à la terminer, qu'il la reprit seulement au bout de vingt-cinq ans, en 1817, et qu'il la dédia alors au très-honorable Ignace de Mosel, secrétaire de l'empereur d'Autriche, qui avait remplacé par des paroles allemandes le texte français original : ce dernier point seul était exact. Il serait assez difficile de dire comment cette partition a été perdue, mais voici comment elle fut retrouvée. M. Charles Thomas, président de la Société des Enfants d'Apollon pour 1873, avait eu vent de cette œuvre, peut-être en lisant l'ouvrage de M. Desnoiresterres sur *Gluck et Piccinni* (p. 385); il demanda à son frère, M. Ambroise Thomas, une lettre pour le directeur du Conservatoire de musique à Vienne, et la remit à son gendre, M. Auguste Wolff, directeur de la maison Pleyel, qui se rendait à Vienne pour l'Exposition universelle. Le directeur du Conservatoire de cette ville fit faire une copie de la partition du *Jugement dernier* et la remit gracieusement à M. Wolff; mais le texte français étant perdu, — le chevalier Roger est même absolument inconnu de la Société des Enfants d'Apollon; — il fallut traduire littéralement le texte allemand en français et le versifier. Cette partition avec paroles allemandes et françaises appartient à la Société des Enfants d'Apollon; quant à la copie faite à Vienne, elle a été donnée à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, où elle figure à tort comme « don de M. A. Wolff » parce que c'est lui qui l'a remise, et où elle est inscrite, comme à Vienne, sous le seul nom de Salieri.

garder l'anonyme jusqu'à nouvel ordre. Ce poëte prudent n'était autre que Martin, et lui-même nous raconte tout au long ses tristes mésaventures, dans la « discussion » dont il a fait suivre le livret de son opéra. Lorsqu'il eut acquis, en effet, la douloureuse certitude que sa chère *Princesse* ne serait jamais jouée à l'Académie de musique, il la publia bravement sans musique en indiquant même à quels artistes il destinait *in petto* les rôles au nombre de vingt et un, y compris les coryphées. Les noms de Lainez, Laïs, Rousseau, Chéron, Chardini, Adrien, Dufresne, Moreau, Martin, Lefèvre, Renaud, de Mlles Maillard, Girardin, Joséphine, de Mme Ponteuil, de Mlle Audinot et des sœurs Gavaudan, montrent que l'auteur ne s'était pas choisi de mauvais interprètes et qu'il avait pris tout simplement pour cette exécution imaginaire le dessus du panier du personnel alors si remarquable de l'Opéra français. Les notes et commentaires dont l'auteur a accompagné son livret présentent aujourd'hui beaucoup plus d'intérêt que la pièce elle-même, car il y fait connaître l'historique très-instructif de cet opéra, en même temps qu'il raconte la suite de ses relations avec Salieri, avec d'importantes lettres de celui-ci à l'appui[1].

1. Voici le titre exact et complet de cette brochure : « *La Princesse de Babylone*, opéra en quatre actes, lu au comité de l'Académie royale de musique, les 16 août [mai] 1788, 24 février 1791, et non encore représenté le vendredi 1er avril 1791 ; poëme de M. Martin, député du commerce près l'Assemblée nationale, membre du club des *Amis de la Consti-*

D'abord assez incertain sur la valeur exacte de son poëme, Martin s'était hasardé à faire une démarche auprès de Mme Saint-Huberty, dont il était un peu connu, mais pas assez cependant pour avoir à redouter une trop grande indulgence. La célèbre tragédienne l'accueillit de très-bonne grâce; elle l'écouta, dit-il, avec une attention soutenue, se montra satisfaite de la pièce et alla jusqu'à lui garantir qu'il parviendrait sans peine à vaincre les difficultés, les dégoûts, les duretés qu'il devrait endurer, suivant l'usage, tant de la part du comité que de celle des auteurs français favorisés par l'administration. Fort de cette flatteuse approbation, Martin n'hésita plus à présenter *la Princesse de Babylone* au comité directeur de l'Opéra.

« Le 16 mai 1788, dit-il, je lus cet ouvrage au comité de l'Opéra, alors présidé par M. d'Auvergne, qui, après m'avoir entendu, me demanda si j'avais jeté les yeux sur quelque compositeur. Sur ma réponse que j'avais envie de prier M. Salieri de vouloir bien s'en charger, M. d'Auvergne applaudit à cette intention et ajouta ces paroles remarquables : « Cet ouvrage est digne du spectacle de la « Cour. Vous êtes jeune, ainsi que M. Salieri, je « vous conseille d'attendre, s'il le faut, l'époque du « mariage de Madame Royale ou même de M. le « Dauphin. La dépense pour établir convenable- « ment cet opéra une fois faite par le roi, il est pro-

tution et chef de la société académique des *Enfants d'Apollon* pour 1791, musique de M. Salieri, premier maître de chapelle de la cour de Vienne. — Paris, Denné, 1791. »

« bable que nous pourrons le donner ensuite à « Paris sans difficulté[1]. »

Martin voulut convaincre Dauvergne que la dépense ne serait pas aussi considérable qu'il se l'imaginait; mais celui-ci persistant dans son opinion, il supposa que l'objection mise en avant n'était qu'un prétexte de refus mal déguisé. Il n'en pensa pas moins à faire parvenir son poëme à Salieri; mais afin d'éviter qu'une nouvelle déconvenue possible ne fût par trop fâcheuse pour son amour-propre, il ne voulut point se faire connaître tout d'abord au compositeur. Il imagina donc de lui envoyer son poëme par le moyen d'un tiers qui le lui confierait de la part d'un auteur anonyme : il se réservait de se nommer seulement si l'ouvrage était agréé par le grand musicien.

Ce moyen ingénieux réussit, car voici au moins le début de la lettre que Salieri répondit à l'ami qui avait bien voulu effectuer cette commission :

Vienne, 8 octobre 1788.

Monsieur,

Mille et mille remerciements pour le charmant poëme que vous m'avez procuré; *le sujet*, *le plan*, *la conduite m'ont fait, à la lecture*, *le plus grand plaisir*, et je ne manquerai pas, achevé que j'aurai un opéra

1. Le récit de Martin est confirmé par cette note du *Journal de Francœur* : « Comité pour lecture le 16 may 1788. *La Princesse de Babilonne*, en 4 actes, de M. J. Martin. Cet ouvrage fut inscrit sur le registre mais refusé étant trop dispendieux. »

que je compose actuellement pour le Théâtre-Impérial de Vienne, de me mettre au travail sur ce nouvel ouvrage. Les notes joîntes au poëme me seront aussi très-avantageuses, quand j'aurai fait sur le poëme mon dessein musical. Si vous aurez, en attendant, la complaisance de m'écrire le nom et l'adresse de l'auteur, je lui enverrai en détail mes observations, si j'en trouverai à faire pour l'avantage de la musique. La chose ne pourra pas être pourtant avant la fin du carnaval, parce que j'ai à peine commencé l'opéra pour Vienne.

Le cœur rempli de joie à la réception de cette lettre, l'auteur s'empressa d'écrire, cette fois lui-même, à Salieri, qui lui répliqua en termes des plus flatteurs :

Pour réponse à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, j'ai le plaisir de vous annoncer que votre charmant poëme m'est non-seulement parvenu à Vienne, mais qu'il me plaît infiniment, et que je me charge très-volontiers de le mettre en musique. Je n'ai pas manqué, peu de jours après l'avoir reçu, de faire mes remerciements à M. de G***, pour m'avoir procuré un poëme rempli des plus grandes beautés...

L'écrivain ne donne pas malheureusement la fin de cette lettre, qui serait aujourd'hui du plus haut intérêt, puisqu'elle fournirait des renseignements précieux sur la façon de travailler de Salieri et sur ses idées touchant le drame musical. S'il juge superflu de les reproduire, c'est, dit-il, parce que Salieri adopta par la suite sa manière de voir : cette fatuité de librettiste n'est-elle pas charmante ?

Il était bien vrai que l'administration de l'Opéra désirait fort avoir une nouvelle partition de Salieri, mais elle ne voulait pas qu'il l'écrivît sur le poëme de *la Princesse de Babylone*. Le secrétaire du comité entra en correspondance avec le compositeur, dans le but de lui faire accepter un autre livret, ainsi qu'on verra dans la lettre suivante, adressée par Salieri à son collaborateur :

Vienne, 16 août 1789.

Monsieur,

Si j'ai tardé si longtemps à répondre à la lettre que vous vous êtes donné la peine de m'écrire dans le mois de février, par les raisons que je marquerai ci-après, je n'aurois pas hésité un moment à m'acquitter de mon devoir après la dernière de vos lettres, Monsieur ; mais les terribles nouvelles qui, presque au même instant que je l'ai reçue, nous peignoient Paris plongé dans les plus grands malheurs, m'avoient ôté le courage et l'envie de penser à des choses amusantes.

A présent que le tout a pris, comme on nous fait croire, une tournure moins défavorable, et que les mêmes nouvelles nous donnent l'espoir d'une heureuse fin, on peut recommencer à parler de poésie et de musique.

Ce qui m'a empêché donc, Monsieur, de répondre, à son temps, à ce que vous désiriez, a été une combinaison de choses très-inattendues, dont les principales sont les suivantes.

L'Empereur avoit fait congédier, pour cette année, l'Opéra-Italien, qui depuis sept ans se trouve au théâtre de la cour. Comptant sur ce changement, qui devoit

avoir lieu après le carnaval passé, je croyois pouvoir me mettre entièrement à travailler sur votre poëme : mais, quelque temps après l'ordre de l'Empereur, les seigneurs de la cour, amateurs de ce spectacle, sont parvenus à faire changer Sa Majesté de résolution, et, par conséquent, mon projet fut déconcerté, parce que je dois rester toujours à la direction de ce spectacle, qui me tient extrêmement occupé. Malgré cela, comme j'avois trouvé le temps de mettre en musique le premier acte de votre poëme (à la réserve de quelques morceaux sur lesquels nous parlerons à meilleure époque), et de penser aussi par intervalle à quelques scènes de la même pièce, j'allois, dans le mois de mai dernier, vous écrire quelque chose sur ce particulier, et vous demander votre conseil, en même temps, sur une chose que des personnes instruites des affaires de l'Académie royale de musique m'avoient mandé de Paris, c'est-à-dire que votre poëme ne seroit pas reçu facilement à l'Opéra pour la représentation, à cause des dépenses exorbitantes qu'il coûteroit à la direction.

Lorsque donc je me mettois à commencer ma lettre, il m'en arrive une de M. Lasalle, secrétaire de la même Académie royale de musique, dans laquelle il me propose un poëme intitulé *le Troubadour*, pièce d'un genre faible. J'ai dit alors à moi-même : Voilà à peu près la même chose qui m'est arrivée pour *Tarare*. Il faut que vous sachiez que j'ai tenu dans les mains le poëme de *Tarare* plus d'un an, quand un de mes amis (qui me parloit toujours alors sur les difficultés que j'aurois à surmonter pour mettre en musique ce poëme et pour le faire jouer à l'Opéra), me donna le projet d'écrire premièrement *les Horaces,* et me promit de trouver le moyen de faire représenter très-facilement cet ouvrage, pour me mettre ainsi à portée de vaincre

les obstacles sur *Tarare*, sans risquer de perdre tout le fruit de mon temps.

Voyant, à l'égard de votre poëme, presque la même combinaison de choses, et le hasard m'offrir à peu près le même plan pour arriver à mon but, j'ai écrit sur-le-champ à M. Lasalle, que j'accepterois *le Troubadour* avec plaisir, et comme il ne me disoit rien de *la Princesse de Babylone*, supposant qu'il ignoroit que je m'étois aussi chargé de ce poëme, je l'ai prié, en m'envoyant celui qu'il me proposoit, de me dire sincèrement ce que le comité de l'Opéra pensoit du vôtre. Voilà, Monsieur, la principale raison qui a retardé si longtemps la réponse que je vous devois. J'avois cru pouvoir attendre la seconde lettre de M. Lasalle, pour être plus en état de vous écrire mon dessein, mais, depuis sa première nouvelle sur cette affaire, je n'en ai reçu aucune autre, et je suis toujours resté sur cette attente.

Ajoutez à tout cela l'état d'incertitude dans lequel nous avons été ici, à Vienne, sur la longue et terrible maladie de l'Empereur, qui, depuis huit mois, ne commence qu'à présent à nous donner l'espérance, sinon d'une parfaite guérison, du moins d'un rétablissement qui pourra le conserver encore quelques années à l'amour de ses sujets.

Vous me demanderez ce que je pense actuellement de faire? Je ne saurois vous le dire; mais en attendant que les choses, et chez vous et chez nous, se mettent dans leur cours ordinaire, nous pourrons toujours continuer à travailler d'une manière ou de l'autre. De votre côté, si vous jugez que votre poëme, dans les mains d'un autre compositeur, seroit aux mêmes conditions qu'il est dans les miennes, pour faciliter ou retarder sa mise, vous pourriez, si l'occasion vous vient

de parler à M. Lasalle, lui demander si les difficultés qu'on suppose du côté de l'administration pour votre poëme existent, et vous informer également si la dernière révolution n'influera pas aussi en quelque façon sur le système du grand théâtre. Ce sont des choses dont je souhaiterois bien d'être instruit, et qu'il ne me serait pas inutile de l'être par vous-même.

Si, au contraire, vous pensez qu'en chargeant un autre maître de musique de votre poëme, les obstacles s'évanouiroient, écrivez-le-moi franchement, et j'y renoncerai pour votre avantage, ou votre plaisir, mais alors je vous demanderois la permission d'en tenir une copie, afin de le mettre en musique pour mon amusement et mon exercice.

Après cette explication que mon honnêteté m'oblige de vous faire, vous êtes en pleine et entière liberté, Monsieur, de choisir, et même sans empressement, le parti qui vous conviendra le mieux. Dans tous les cas, soyez persuadé que je me ferai toujours un véritable plaisir d'être, Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

SALIERI.

Cette lettre si franche de Salieri fit revenir un peu Martin des douces illusions qu'il avait pu conserver sur le bon vouloir de l'administration de l'Opéra. Aussi s'écriait-il avec colère, deux ans plus tard : « Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que la révolution qui a amené la destruction de la Bastille, renversé toutes les aristocraties, n'a point atteint le despotisme, qui semble s'être retranché dans le secrétariat de l'Académie royale de musique, comme dans un fort impénétrable. Qui croiroit que les

perturbateurs du repos des auteurs en 1788, y dominent encore en 1791 ! »

Martin se garda de retirer son livret des mains de Salieri, comme celui-ci le lui proposait on ne sait pourquoi, peut-être par simple formule de politesse, peut-être afin de se débarrasser d'un poëme qu'il aurait trouvé bien médiocre, à l'étudier de près. Les deux auteurs continuèrent de s'entretenir par lettres des conditions essentielles et des destinées futures de leur pièce, mais le librettiste s'est dispensé de publier cette correspondance, jugeant toujours qu'elle n'apprendrait rien de bien intéressant au lecteur. Martin se croyait victime d'une cabale ourdie contre lui par le secrétaire du comité, — le fait, sans être prouvé, est assez vraisemblable de la part d'un intrigant fieffé comme Lasalle, — et, dans son indignation, il déclare « qu'Apollon et les Muses lui refuseraient même le titre de *Goujat du Parnasse.* » Le malheureux auteur ne mâchait pas les mots quand il s'agissait du sort de sa bien-aimée pièce, mais son irritation était bien naturelle depuis deux ans que durait cette odyssée sans que la situation se fût autrement améliorée, comme l'indiquait une nouvelle lettre de Salieri.

Vienne, le 24 de l'an 1791.

Monsieur,

Je suis bien mortifié que mon silence vous ait causé de l'inquiétude; mais que pouvois-je vous écrire, Monsieur, dans l'incertitude où sont les choses qui ont rapport à nos affaires? J'avois déjà entendu parler de la

crainte de voir anéantir votre grand théâtre, et je suis très-content d'apprendre qu'à présent elle est entièrement dissipée, cette crainte; mais vous voyez, Monsieur, que pour moi, c'est un point bien délicat que de n'être pas sûr de choses qui pourroient, en revenant dans ces circonstances à Paris, tirer à la plus grande conséquence pour mon intérêt (puisqu'il faut pourtant que j'y pense) et même pour mon honneur : car sur quel fondement demander et espérer d'obtenir de ma Cour la permission de faire ce voyage? Quelle assurance ai-je sur le temps que je serai donné, et même si je serai donné? Si j'étois à Vienne maître de mon temps et de moi-même, malgré l'incertitude de tous ces points, je n'hésiterois pas beaucoup à venir passer cinq ou six mois à Paris : peut-être n'aurions-nous pas non plus besoin de ce temps pour faire exécuter notre ouvrage; mais ce *peut-être*, dans ma situation, ce *peut-être* me gêne extrêmement.

Pour ce qui regarde l'avancement de la musique sur notre poëme, le couronnement de l'Empire, et celui d'Hongrie, qui ont eu lieu dernièrement, avec mille autres choses qu'il y a eu à faire avant et après pour le roi de Naples, m'ont fait perdre beaucoup de temps ; nonobstant, ne craignez rien, Monsieur, sur ça, je le regagnerois; mais, encore une fois, il m'est impossible de vous dire quand je serai en état de porter cet ouvrage à Paris, par la raison que j'ai marquée ici près. Outre cela, mettez-vous dans ma situation, Monsieur, examinez attentivement le tout, et vous verrez que la patience est encore indispensable, du moins de mon côté.

Le petit changement que vous avez fait, sur l'air : *Dieu protecteur de ce rivage*, va beaucoup mieux pour la musique. Quand il vous vient envie d'en faire, des

changements, n'ayez aucun égard sur la musique qui puisse être faite, Monsieur; ce qui est avantageux pour le poëme ne peut être qu'avantageux pour la musique, et avec ce principe, je me règle toujours sur la volonté du poëte. Pour ce que j'ai montré désirer dans mes premières lettres sur ce point, je pense essayer premièrement de mettre en musique le tout comme il est, et après nous examinerons ce qui conviendra le mieux. En attendant, laissons affermir et passer entièrement tout ce qui est, grâce à Dieu, déjà en bon train; il n'y aura plus rien à craindre ni pour l'honneur, ni pour l'intérêt des honnêtes artistes qui n'aiment que travailler, vivre et laisser vivre paisiblement. J'ai l'honneur d'être, Monsieur,

Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

SALIERI.

Martin, rendu inquiet par cette lettre et voulant tranquilliser son collaborateur et le guérir de ses incertitudes, afin qu'il se pressât de terminer sa partition en toute sûreté, écrivit peu après à M. de La Suze, président du comité de l'Opéra, à l'effet d'obtenir un jour déterminé pour relire son poëme. Rendez-vous lui fut donné pour le 24 février, et au jour dit, l'auteur tout joyeux fit connaître aux membres du comité la deuxième version de sa pièce. Il ne doutait pas que son opéra ne fût accueilli de haute lutte, et il repassait dans sa tête toutes les raisons qui lui garantissaient le prompt exaucement de ses vœux, lorsqu'il reçut, en date du 11 mars, une lettre du secrétaire, où Lasalle lui annonçait que le comité regrettait de ne pouvoir ac-

cepter *la Princesse de Babylone*, d'une part parce que l'intrigue en était beaucoup trop simple et n'offrait qu'un intérêt médiocre, d'autre part parce que le luxe des décors et des habits pouvant seul faire valoir une pièce aussi dépourvue de situations, le comité ne croyait pas devoir se lancer dans une aussi grande dépense pour un ouvrage dont la réussite était très-douteuse même avec le secours d'une splendide mise en scène. « Car en ce temps, ajoute philosophiquement Lasalle en forme de consolation, les auteurs qui travaillent pour le théâtre lyrique doivent plus que jamais, s'appliquer à suivre ce précepte de Despréaux :

Que dans tous vos discours la passion émue
Aille chercher le cœur, l'échauffe et le remue ! »

Cette lettre frappa Martin comme un coup de foudre. Ce refus longuement motivé et le trait final exaspérèrent le malheureux auteur, qui, donnant aussitôt libre cours à sa fureur, remplit huit grandes pages d'injures à l'adresse de Lasalle et l'anathématisa en prose et en vers avec une loquacité furibonde des plus amusantes. Ce débordement de bile put satisfaire un moment le poëte déconvenu, mais l'arrêt du comité n'en était pas moins formel et Lasalle dut peu s'émouvoir de ce torrent d'injures, habitué qu'il était à en recevoir de tous les auteurs qu'il éconduisait. C'est alors que Martin, pour se consoler autant que possible, imagina de publier son poëme en lui donnant toute l'apparence d'une pièce représentée, en inscrivant en tête une distri-

bution imaginaire qui comprend, selon la formule adoptée de tout temps à l'Opéra, jusqu'aux artistes chantant ou dansant dans les chœurs, et en racontant toutes les tribulations de sa pièce pour arriver à maudire ses juges.

Ceux-ci ne gardèrent pas de ressentiment de ses injures, car moins de deux ans après, le vendredi 9 août 1793, l'Opéra représentait un grand opéra de lui, en trois actes, intitulé *Fabius*, et mis en musique par Méreaux. Cet ouvrage, chanté par les premiers artistes de l'époque, Lainez, Chéron, Dufresne, Renaud, Lefebvre, Leroux, Adrien, Mmes Maillard, Mulot et Joséphine, obtint un succès éclatant, qui dut consoler le poëte de ses déboires passés et lui donner de la joie pour le restant de ses jours qui ne durèrent pas longtemps, puisqu'il mourut à Paris, le 14 décembre 1797.

Martin paraît s'avancer beaucoup lorsqu'il laisse et fait entendre que la musique de sa *Princesse de Babylone* était entièrement composée par Salieri. Il est bien vrai que ce célèbre musicien avait accepté son poëme et avait dû commencer d'y travailler, mais les hésitations qu'il montre dans ses lettres et la crainte qu'il manifeste sur la prompte représentation de cet ouvrage prouvent suffisamment qu'il ne s'en occupait qu'à ses moments perdus et qu'il était fort peu avancé au mois de janvier 1791. Or, comme Martin eut à lui transmettre peu après la désastreuse nouvelle qu'il avait reçue de l'Opéra, il est bien clair que Salieri dut arrêter aussitôt son travail et qu'il laissa de côté ou utilisa pour d'au-

tres ouvrages les morceaux qu'il avait déjà composés.

Fétis dit bien qu'il a trouvé aux archives de l'Opéra une partition en trois actes de Salieri, non représentée et intitulée *la Princesse de Babylone*, mais c'est là une erreur de sa part. D'après les recherches faites sur notre demande par M. Nuitter, il n'existe qu'une *Princesse de Babylone* à l'Opéra: celle de Vigée et Morel, mise en musique par Rodolphe Kreutzer. Cet opéra est bien, comme celui de Martin, imité du conte satirique de Voltaire, mais il est en trois actes, comme le dit justement Fétis, tandis que l'autre était en quatre, et enfin il fut joué le 30 mai 1815, avec un insuccès irrémédiable. Cette défaite éclatante dut faire tressaillir d'aise l'ombre de Martin qui voyait ainsi échouer ceux qui lui avaient pris, probablement sans malice, et son idée et son titre.

VI

SALIERI A VIENNE

Salieri avait été contraint de regagner rapidement Vienne après la représentation de *Tarare,* mais le retentissement de ce nouveau succès l'avait précédé dans la capitale de l'empire. Dès qu'il fut de retour, il dut s'occuper de faire traduire le poëme de Beaumarchais en langue italienne et d'y adapter sa musique, afin de satisfaire aux ordres de l'empereur, qui voulait faire jouer cet opéra pour le mariage de l'archiduc François[1]. *Tarare* prit, sous cette nouvelle forme, le titre d'*Axur, re d'Ormus,* comme *les Danaïdes* traduites en allemand s'appelèrent *Danaus,* et il fut représenté à Vienne avec un éclatant succès moins d'un an après la première apparition à Paris. Cette année 1788, qui vit éclore le *Tarare* italien, fut une des plus remplies dans la carrière du compositeur, car il mit encore en scène son opéra héroïque, *Cublai, gran Can de' Tartari,* et termina en outre plusieurs productions importantes.

Un opéra en quatre actes, *il Pastor fido,* et un

1. *Mémoires de d'Aponte,* p. 148 et 149.

autre en deux actes, *la Cifra*, représentés l'année suivante, marquèrent la fin de cette grande activité. Joseph II mourut peu de temps après, et les graves complications politiques qui suivirent la mort de l'empereur rendirent de plus en plus rares les représentations du théâtre de la cour. Salieri écrivit bien encore, de loin en loin, huit à dix opéras italiens qui ne comptent pas parmi ses meilleurs, mais il utilisa les loisirs que lui faisait la politique en composant surtout de la musique religieuse, et notamment un *Requiem* pour ses propres obsèques, qu'il ne voulut faire entendre à personne. Parvenu à l'âge de soixante-quatorze ans, il résigna, en 1824, ses fonctions de maître de la chapelle impériale, qu'il avait exercées sous les règnes de Marie-Thérèse, de Joseph II, de Léopold II et de François II. L'empereur lui fit donner la totalité de son traitement pour pension de retraite en reconnaissance de ses longs services, mais le vieillard ne jouit pas longtemps de cette libéralité, car il mourut le 12 mai 1825, avant d'avoir accompli sa soixante-quinzième année.

Salieri ne revint pas en France après la représentation de *Tarare*, et lorsque les chanteurs italiens, alors établis dans la salle de l'Odéon, voulurent exécuter son *Axur, re d'Ormus*, le maestro, déjà vieux et mal portant, ne jugea pas à propos de se déranger pour si peu. Cette version italienne de *Tarare* fut donnée à Paris, le samedi 6 mars 1813, et remarquablement interprétée par Mmes Marianna Sessi et Nerri, par Tacchinardi (Tarare), Porto

(Axur), Bassi, Angrisani, Benelli et le bouffe Carmanini. L'intérêt qu'il y avait à comparer cette adaptation italienne avec l'œuvre originale, écartée de l'Opéra français depuis le commencement de l'Empire, attira assez de monde aux représentations d'*Axur*, et les chanteurs italiens purent se féliciter de l'idée qu'ils avaient eue d'exhumer l'ouvrage de Salieri.

Le rédacteur du *Journal de Paris*, Ch. de B...y, donne, à propos de cette audition, les détails suivants sur la métamorphose de *Tarare* en opéra italien : « ..... L'annonce seule des noms des artistes aurait suffi pour attirer une grande foule, mais il s'agissait d'entendre une musique qui n'était pas encore connue en France. Il n'est pas, je crois, hors de propos de rapporter ici ce qui avait engagé Salieri à composer une nouvelle musique sur le même sujet. L'empereur Joseph II, lors de son voyage à Paris, eut occasion de voir plusieurs fois représenter *Tarare;* il fut charmé de la musique. Lorsque Salieri entra au service de ce monarque en qualité de maître de la chapelle impériale, il reçut l'ordre de faire représenter cette pièce sur le théâtre de la cour, à Vienne. L'abbé de Casti, poëte de la cour, fut, en conséquence, chargé de traduire le poëme en italien. Salieri vit bientôt la difficulté qu'il y avait à adapter sa musique aux paroles italiennes; il l'avait composée pour la scène française, et il fut obligé de la remplacer par une production entièrement nouvelle, excepté l'ouverture. Depuis 1781, cet opéra a fait beaucoup de bruit tant en Allemagne qu'en Ita-

lie, et partout on a rendu justice aux grands talents de Salieri qui, dans cette belle composition, s'est surpassé lui-même. En effet, la beauté de l'harmonie, la variété des motifs, la richesse des modulations, les transitions aisées et naturelles d'un motif à l'autre donnent un grand prix à cette production. »

Cette notice renferme plusieurs erreurs graves au double point de vue historique et musical. Il faut remarquer d'abord que l'empereur ne put jamais entendre *Tarare* à Paris, car il ne vint pas en France au moment où on le jouait. De plus, ce n'est pas Joseph II, mais bien Marie-Thérèse qui attribua à Salieri les fonctions de maître de chapelle de la cour, et cette nomination, datant de 1775, était de douze ans antérieure à *Tarare :* il aurait donc été assez difficile de lui commander de traduire cet opéra en italien à l'époque où ce titre lui fut conféré. La date de 1781 est aussi de fantaisie, puisque *Tarare* ne fut composé qu'en 1787. Enfin ce n'est pas l'abbé Casti, mais bien au contraire son rival déclaré, d'Aponte, qui composa les paroles italiennes d'*Axur*, et lui-même raconte dans ses *Mémoires* par suite de quelles circonstances il fut chargé de cette traduction.

Il venait d'éprouver un double échec en donnant deux opéras avec des musiciens sans talent, Righini et Peticchio. Les amis des compositeurs attribuaient naturellement ce brillant *fiasco* à la pauvreté des poëmes et il l'imputait, lui, à leur musique, qui avait étouffé son génie. « D'Aponte, lui dit

alors l'empereur avec sa bienveillance habituelle, écrivez pour Mozart, Martini et Salieri, et ne songez plus à Peticchio et à Righini, qui ne sont que des musiciens de rues. Casti était plus adroit, il ne travaillait que pour un Paisiello ou pour un Salieri, maestri qui le faisaient valoir, et ne le compromettaient jamais. » D'Aponte avait hâte de réparer ce grave échec, et il saisit l'occasion que lui offrirent ces trois compositeurs en venant lui demander simultanément un libretto. «.... Je les aimais et les appréciais également tous trois, dit-il. J'espérais, avec leur aide, me relever de mes dernières chutes. Je n'entrevoyais d'autre moyen de les contenter en même temps que de composer trois drames à la fois. Je venais de réussir en en composant deux, l'entreprise ne me paraissait pas au-dessus de mes forces. Salieri ne me demandait pas une pièce originale. Il avait écrit à Paris la musique de l'opéra de *Tarare ;* il désirait adapter cette musique à des paroles italiennes. Ce n'était donc qu'une traduction libre qu'il lui fallait. Quant à Mozart et à Martini, ils s'en remettaient à moi pour le choix du sujet. Je destinais *Don Juan* au premier, qui en fut ravi, et *l'Arbre de Diane* à Martini.... »

Si *Axur* différait de *Tarare* pour le poëme, il s'en éloignait bien davantage par la musique. Salieri explique ainsi, dans ses notes, comment il dut faire une refonte complète de son opéra.

« .... Notre intention était d'abord de suivre exactement l'ordre de l'empereur et de mettre simplement une traduction italienne sous la musique

existante. Dans cette vue, nous nous réunîmes, Da Ponte et moi, trois ou quatre matinées de suite pour travailler ensemble ; mais l'entrain nous faisait défaut, car nous n'avions pas la moindre confiance dans le succès de nos efforts. La musique, écrite pour des chanteurs français, semble toujours trop pauvre en mélodie pour des artistes italiens. En outre, et quand le poëte était content de ses vers, la musique s'inspirait trop directement de la traduction, — elle en avait trop le fumet, pour parler le langage de Gluck. Et réciproquement, si les paroles nouvelles s'adaptaient exactement à la musique originale, et satisfaisaient pleinement le musicien, Da Ponte était mécontent de son poëme. Convaincu dès lors que nous avions entrepris une tâche impossible, je résolus de composer une musique nouvelle sur le sujet donné et je priai Da Ponte d'écrire, d'après l'original, un nouveau poëme approprié à la troupe de chanteurs dont nous disposions. « Nous nous entendrons, lui dis-je, pour la répartition des morceaux de chant, mais pour ce qui est des vers, écrivez-les à votre guise : je fais mon affaire du reste. »

Ainsi fut fait, et de cette collaboration naquit le nouvel opéra d'*Axur*, dont un seul morceau, l'ouverture héroïque, était emprunté sans modification à *Tarare*.

A la fin de sa notice biographique, Fétis donne un renseignement qui devait piquer vivement notre curiosité, car s'il eût été vrai, l'Opéra français aurait peut-être compté quelque nouveau chef-

d'œuvre. Il dit, en effet, que Salieri avait composé pour Paris trois opéras qui ne furent pas représentés : *Chimène et Rodrigue,* tragédie lyrique en cinq actes (1788) ; *la Princesse de Babylone,* en trois actes (1789), et *Sapho,* également en trois actes (1790). Il ajoute même, pour confirmer son dire, que « les partitions originales de ces trois ouvrages se trouvent dans les cartons de l'Académie royale de musique de Paris. » Nous avons déjà détruit cette bonne nouvelle pour le second de ces ouvrages, nous n'avions que trop raison de suspecter aussi la véracité de ce renseignement pour les deux autres, car l'heureuse découverte de Fétis provient d'une étrange confusion. Nous nous sommes adressé à M. Nuitter pour dissiper ou confirmer nos soupçons, et nous avons pu vérifier que ces trois partitions se trouvent en effet aux archives de l'Opéra ; — mais la *Chimène* est celle de Sacchini, *la Princesse de Babylone,* celle de Kreutzer, et la *Sapho,* celle de Reicha. Les dates données par Fétis ne concordent même pas avec la représentation de ces opéras, qui furent joués en 1784, 1815 et 1822.

Salieri n'a donc véritablement écrit pour l'Opéra de Paris que les trois ouvrages dont nous avons retracé l'historique et analysé les pages admirables. De ces opéras, l'un n'a pas vécu, mais les deux autres ont largement racheté cet échec. *Les Danaïdes* sont, dans toute l'acception du mot, un chef-d'œuvre digne d'être mis en regard de ceux de Gluck, et *Tarare,* sans atteindre à une telle hauteur, renferme

des pages de grande valeur et doit occuper une place importante dans l'histoire de la musique théâtrale, parce qu'il renferme le premier essai tenté pour substituer le drame musical à la tragédie lyrique et à l'opéra. Salieri possédait par don de nature un grand génie mélodique et un juste sentiment de l'expression, mais c'est par la fréquentation de Gluck, par l'étude de ses admirables créations, qu'il sut parvenir à ce degré de puissance dramatique et de vérité dans la déclamation lyrique comme dans la peinture des sentiments en jeu ou des catastrophes du drame, qu'il put enfin s'élever au sublime dans les situations les plus pathétiques et créer ces rôles admirables de Lyncée, de Danaüs, d'Astasie, et surtout cette noble et poétique figure d'Hypermnestre.

Fétis appréciait judicieusement ce double courant dans la formation du génie de Salieri et distinguait bien la part de la nature et celle du travail, lorsqu'il écrivait : « Comme tous les compositeurs italiens dont l'éducation a commencé par l'étude du chant, Salieri écrivait bien pour les voix : à l'époque même où il se livrait à tout son enthousiasme pour la déclamation de Gluck, il trouvait l'art de la rendre facile dans ses propres ouvrages. Personne n'a mieux connu que lui le mécanisme de la coupe dramatique et l'effet du retour des idées : on peut même affirmer qu'il est entré plus qu'aucun des compositeurs modernes dans cette partie de la philosophie de l'art. De là vient qu'il a été l'oracle de tous les musiciens allemands qui ont écrit pour la

scène pendant les vingt-cinq premières années du XIXe siècle. Beethoven, Weigl, Meyerbeer se sont fait honneur d'avoir reçu ses conseils. »

Salieri forma un grand nombre d'élèves, dont les plus illustres sont Weigl, Hummel, Schubert, Liszt, Moschelès; mais l'enseignement qu'il donnait fut toujours gratuit, comme celui qu'il avait reçu lui-même de Gassmann, et les honoraires que ses élèves les plus riches le forçaient parfois d'accepter étaient, l'instant d'après, partagés par lui entre les moins fortunés. Meyerbeer ne prit pas de leçons avec Salieri, il reçut tout au plus ses conseils, mais c'est à la suite d'un entretien avec lui qu'il décida de renoncer à la virtuosité pour se vouer à la composition. Meyerbeer aimait à raconter ce curieux épisode de sa jeunesse. Il avait eu l'honneur de se faire entendre sur le piano devant le célèbre compositeur et d'exécuter quelques-unes de ses plus brillantes productions.

A la fin du concert, Salieri, prié de se prononcer sur l'avenir du jeune pianiste, lui parla à peu près en ces termes : « Vous avez, mon enfant, de rares dispositions musicales, et votre talent sur le piano promet de devenir remarquable, mais vous compromettez votre avenir en visant deux buts. Il faut opter : soyez virtuose ou compositeur, mais ne cherchez pas à être les deux à la fois. L'un primera l'autre en vous, et dès lors tout le temps et le travail que vous aurez consacré au genre dans lequel vous ne réussirez pas seront perdus et vous empêcheront d'arriver aussi haut que vous auriez pu dans l'autre

branche. Croyez-moi, laissez là la composition et faites-vous virtuose ! » Ces paroles frappèrent vivement le jeune musicien, qui les retourna dans sa tête jusqu'au jour où il résolut de sacrifier le virtuose au compositeur. Il allait ainsi contre la pensée de Salieri, mais il n'en est pas moins vrai que ce sage conseil, pris à rebours, eut pour résultats les beaux ouvrages que nous connaissons.

Salieri procède directement de Gluck. Sa déclamation est aussi juste et aussi large, son orchestre est traité avec une puissance remarquable, mais ses instruments dialoguent plus librement; sa mélodie est aussi pure, aussi touchante, mais elle est aussi plus animée et moins sévère. L'élève enfin, tout en marchant fidèlement sur les traces de son maître et en prenant ses créations pour suprême idéal, subissait inconsciemment l'influence de l'évolution qui s'opérait peu à peu dans la musique dramatique et qui devait aboutir à substituer l'opéra moderne à la tragédie lyrique, de même que nous apercevons aujourd'hui les premiers empiétements du drame musical sur le domaine de l'opéra proprement dit. En prenant pour point de repère le temps où il fut parvenu au complet développement de son génie, Salieri n'est que de vingt ans postérieur à Gluck, et déjà ses créations indiquent une transformation dans la forme de l'opéra français : il opère la transition entre Gluck et Spontini. Sa mélodie n'est ni plus tendre ni plus ardente, mais plus rapide; ses opéras ont plus de mouvement, ses personnages sont moins solennels et plus agités que ceux de

Gluck; son orchestre, suivant les allures plus vives de la pièce, joue un rôle, non pas plus important, mais plus imprévu; en un mot, sa musique, plus puissante d'inspiration et de facture que celle de Piccinni et de Sacchini, est d'une noblesse moins sévère que celle de Gluck, et se plie exactement au jeu plus compliqué des sentiments humains.

Aimable, gai, spirituel, bienveillant même envers ceux dont il n'avait à redouter ni le talent, ni le crédit, Salieri sut se concilier l'amitié sincère de beaucoup d'artistes et d'amateurs. Bien pris en sa petite taille et toujours habillé avec une certaine recherche, il avait le teint brun, les yeux noirs et pleins de feu, le regard expressif et le geste animé. Personne ne savait autant d'anecdotes piquantes et ne les contait avec une verve plus plaisante et dans un jargon plus bizarre où les langues italienne, allemande et française étaient indistinctement mêlées. Grand amateur de friandises, il ne pouvait passer près de la boutique d'un confiseur sans y entrer et remplir ses poches de dragées et de bonbons qu'il croquait le long du chemin. Il était prompt à s'irriter, mais il se calmait aussi facilement et il donna, à l'occasion, des marques éclatantes d'une grande bonté de cœur. Le temps n'affaiblit jamais sa reconnaissance pour les bienfaits qu'il avait reçus de Gassmann dans sa jeunesse, et les filles de son maître, qui devinrent par la suite Mmes Fuchs et Rosenbaum, étant encore toutes jeunes à la mort de leur mère, il prit soin de leur éducation, fournit à tous leurs besoins et fit de la se-

conde une cantatrice distinguée : il fut leur protecteur comme Gassmann avait été le sien.

Rochlitz vit Salieri à l'âge de soixante-douze ans, c'est-à-dire moins de trois ans avant sa mort, et il a laissé un plaisant récit de la singulière visite que lui fit le vieillard. C'était en 1822 : Rochlitz avait assisté, le dimanche de la Pentecôte, à l'office du matin, célébré dans la chapelle impériale. La musique l'avait peu frappé d'abord et elle lui semblait être seulement en harmonie avec cette petite et modeste chapelle, ornée dans un goût sévère. Mais quand vint l'offertoire, l'inspiration du maître prit un si grand essor sur les paroles du psaume : *Populi, timete magnum nomen Domini,* qu'il céda aussitôt à l'émotion générale causée sur l'auditoire par cette musique si expressive, malgré la simplicité du style et la sobriété des moyens ; on se sentait humilié, dit-il, devant la grandeur de Dieu. A la sortie de l'office, Rochlitz rencontra Gebauer dans la cour du château, et celui-ci s'enquérant de son opinion sur la musique, il lui exprima en termes chaleureux sa vive admiration pour le magnifique morceau qu'il venait d'entendre.

« Deux jours après, continue-t-il, dans la matinée, je vis entrer chez moi, sans être annoncé, car j'avais tout justement envoyé mon valet de chambre en course, un vieux monsieur d'un extérieur aimable, petit et assez maigre. Les traits de son visage étaient expressifs et agréables, son œil clair, ses manières pleines d'aisance et de distinction; je lui donnai un peu plus de soixante ans. Dans un alle-

mand tout à fait particulier, et que je renonce à contrefaire, il commença à peu près en ces termes : « Le maître de chapelle Gebauer m'a dit que vous assistiez le dimanche de la Pentecôte à l'office célébré dans la chapelle de l'Empereur, et que la musique de l'offertoire vous avait plu. Permettez-moi de... » Ce disant, il me tendit une partition manuscrite d'une écriture magnifique, qui frappa d'abord mon regard par ce titre rédigé en italien : « Souvenir de la Pentecôte de 1822, à Vienne, *da me Antonio Salieri.* » — Quoi ! m'écriai-je, seriez-vous ?... — Le bonhomme Salieri. Il n'y a guère plus de cinquante ans que j'habite l'Allemagne, comment aurais-je pu apprendre la langue en si peu de temps. — Se peut-il, lui dis-je, que vous ayez résolu de ne plus rien faire imprimer? — Depuis ma retraite de l'Opéra, reprit-il toujours dans le même jargon mi-italien, mi-français, je n'ai plus rien écrit que des chants de société, canons et autres bagatelles semblables, destinés à être chantés en plein air, et de la musique d'église. Pour les chants religieux, je m'inspire des textes sacrés; pour les autres, j'en imagine moi-même les paroles. Tout ce que j'ai composé pour le monde est aujourd'hui publié. Quant à ces bluettes, elles sont pour mes amis, et ma musique religieuse pour Dieu et mon souverain[1]. »

Deux graves défauts gâtaient malheureusement

1. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* (Pour les amis de la musique), t. VI, p. 341.

les belles qualités de Salieri. Il nourrissait une ardente envie contre quiconque pouvait lui disputer la moindre parcelle de gloire et ne répugnait pas à ourdir de basses intrigues pour satisfaire son inimitié et ruiner ses plus nobles rivaux. Nous l'avons vu agir en dessous et user de ruse avec les administrateurs de l'Opéra comme avec les musiciens français qui lui paraissaient tant soit peu redoutables ; mais c'est surtout la lutte déloyale qu'il soutint contre Mozart avec un acharnement misérable qui pèsera toujours sur la mémoire de Salieri. Il n'avait pas même pour lui, en cette circonstance, l'excuse de l'ignorance, car il reconnaissait le génie du grand homme et le proclama dès qu'il fut mort. « Si cet homme avait vécu, dit-il en apprenant le trépas de son illustre compétiteur, on ne nous eût plus donné bientôt un morceau de pain de nos ouvrages. » Étrange oraison funèbre, aveu flétrissant, qui montre à quel point la jalousie haineuse pouvait égarer ce cœur naturellement bon, et qui rabaisse singulièrement l'homme, s'il ne fait aucun tort au musicien.

Salieri vécut assez longtemps pour voir s'accomplir la révolution dramatique dont il avait subi, sans s'en douter, les premières atteintes. Il vit la tragédie lyrique atteindre à son point suprême de pompe et de grandeur avec *la Vestale* et l'*Olympie* de Spontini ; il vit naître l'opéra moderne, plus mouvementé, plus animé avec *Fernand Cortez*. Et tandis qu'il entendait bruire le concert de louanges saluant l'avénement du compositeur qui renouve-

lait la face de l'Italie musicale, il encourageait de ses conseils et soutenait à ses débuts le jeune maître allemand qui devait élever l'opéra moderne français à un haut degré de pathétique grandiose et de puissance dramatique. Il assistait enfin à l'émancipation de l'opéra allemand, applaudissait à l'éclosion de *Fidelio*, le chef-d'œuvre absolu de la musique dramatique, et voyait l'Allemagne frémissante acclamer l'auteur du *Freischütz* et d'*Euryanthe*. Heureux homme, qui, par sa longue existence de soixante-quinze ans, fut comme un trait d'union vivant entre le siècle dernier et le nôtre, qui, seul de tous les grands compositeurs, eut le bonheur d'entendre, en leur nouveauté, tant de créations admirables, rangées depuis parmi les immortelles, qui connut dans tout l'éclat de leur gloire Gluck, Piccinni, Sacchini, Spontini, qui vit les commencements de Meyerbeer, de Rossini, et qui put suivre pas à pas, chef-d'œuvre par chef-d'œuvre, la carrière lumineuse de Mozart, de Weber et de Beethoven !

FAVART ET GLUCK

LA PREMIÈRE ÉDITION D'ORPHÉE

(1764)

L'*Orfeo ed Euridice* de Gluck fut représenté pour la première fois le 5 octobre 1762, à Vienne. C'était un opéra en trois actes assez courts, dont le texte italien avait été écrit par Calzabigi. On a conservé les noms du maître de ballets, Gasparo Angiolini, et celui du metteur en scène, Maria Quaglio. Quant aux rôles, ils étaient distribués comme il suit : il signore Gaetano Guadagni (contralto castrat) jouait Orfeo, la signora Marianna Bianchi, Euridice ; et la signora Lucia Clavarau, l'Amore.

En passant par Paris, en 1745, pour se rendre à Londres, où l'appelait son contrat avec lord Middlessex, Gluck avait puisé à l'audition des opéras de Rameau ses premières idées sur le récitatif et sur la déclamation lyrique. Cette influence se fit clairement sentir dans sa *Semiramide riconosciuta*,

écrite à Vienne en 1748, sur la pièce de Metastase. Le récitatif était déjà plus accentué et plus caractérisé que dans les compositions précédentes. Depuis, chacun de ses ouvrages marqua un nouveau progrès. *Telemacco, la Clemenza di Tito, il Trionfo di Camillo*, *Antigono*, autant d'occasions pour lui de réformer son style : chaque nouvelle production sortie de sa plume marquait un pas en avant dans la route qu'il s'était tracée. Il ne lui manquait plus qu'un librettiste capable de comprendre et de seconder ses vues dramatiques. Calzabigi fut ce collaborateur qui permit enfin au génie de Gluck de se développer dans toute sa puissance, et l'*Orfeo* fut le premier gage de cette féconde union du musicien et du poëte.

Le nouvel opéra remporta un vif succès auprès des dilettantes viennois. Le comte Durazzo était alors directeur du théâtre de Sa Majesté Impériale, à Vienne. Il songea à faire graver cette partition, et s'adressa dans ce but à l'auteur de *la Chercheuse d'esprit*, qui était à la fois son représentant à Paris et son conseil. Depuis deux ou trois ans déjà, le comte était en correspondance suivie avec Favart. Il avait été guidé dans son choix par le désir de trouver un homme de goût qui pût l'informer au vrai des pièces nouvelles, du mérite des acteurs, de ce qui concernait la littérature, les beaux-arts, surtout celui du théâtre; qui pût enfin répondre aux différentes questions qu'on viendrait à lui poser et résoudre les difficultés qui pourraient naître par la suite.

Favart avait accepté, moyennant de bons honoraires, cette besogne, plus lourde, en réalité, qu'elle ne semblait l'être à première vue. Outre les acteurs à engager, les pièces à arranger, les ballets à composer, les couplets à improviser, ses propres ouvrages qu'il devait approprier au goût de Vienne, Favart devait encore informer le comte de tous les événements, grands ou petits, qui avaient rapport aux théâtres de Paris et même des provinces. On entendait être instruit à Vienne de tout ce qui regardait les auteurs, les compositeurs de musique, les acteurs, les chanteurs, les musiciens, les débutants, et aussi les danseurs, maîtres de ballets, décorations et machines. Le pauvre Favart devait écrire au comte Durazzo au moins tous les quinze jours, lui envoyer les ouvrages de théâtre qui paraissaient, ainsi que tout ce qui avait trait, de près ou de loin, aux spectacles. Il était comme le Maître Jacques des théâtres de Vienne.

Aussi le comte n'hésita-t-il pas à s'adresser à lui pour faire graver à Paris la partition d'*Orfeo ed Euridice*. Cette commission ne rentrait pas dans les fonctions que Favart avait accepté de remplir. Il y souscrivit pourtant d'autant plus volontiers, qu'il obligeait un compositeur dont la musique avait donné un nouveau relief à ses vers. En 1759, en effet, quand *Cythère assiégée*, un des jolis opéras-comiques de Favart, avait été représentée à Vienne, Gluck avait composé tout exprès de la musique nouvelle. En se chargeant de la tâche proposée, Favart rendait donc service pour service à son collaborateur.

Votre Excellence m'annonce par deux de ses lettres l'opéra d'*Orphée et d'Euridice*[1]. Je ne crois pas avoir reçu cet ouvrage, cependant il se peut bien faire qu'on l'ait remis chez moi; mais je n'en ai pas joui, le mauvais état de ma vue m'oblige de m'en rapporter aux personnes qui m'environnent. Je les ai interrogées, elles m'ont dit qu'elles n'en avaient aucune connaissance. J'ai fait des recherches, mais inutilement. J'ai envoyé M. Duni à la découverte; il m'a rapporté que M. Blaudel était chargé de la partition d'*Orphée* pour me la remettre, mais qu'il l'avait communiquée d'abord au baron d'Olbac, ensuite au baron Vomssuiten, qui, après en avoir fait copié quelques airs, l'a remise à M. Blaudel. Un domestique étranger m'a donné en main propre, au commencement de cette nouvelle année, un paquet qui contenait trois pièces de théâtre, que M. Dancourt m'envoyait. C'est la seule chose que j'ai reçue. Je ne puis dire à Votre Excellence ce qu'il en peut coûter pour la gravure d'*Orphée*, ne sachant pas combien il peut contenir de planches; mais nous payons ordinairement trois livres de gravure pour chaque planche in-folio à douze portées, et cela va quelquefois à quatre livres, lorsque la planche est surchargée. Si Votre Excellence me charge de faire graver cet opéra, elle peut être assurée qu'il lui en coûtera beaucoup moins que si elle s'adressait directement à un graveur; on fait aux auteurs et aux musiciens des remises qu'on ne fait pas à d'autres personnes; ce serait toujours autant d'épargné. Lorsque j'aurai la partition d'*Orphée*, j'aurai l'honneur de marquer à Votre Excel-

1. Ces deux lettres n'ont pas été retrouvées : c'est dommage, car elles devaient contenir de curieux détails sur la représentation encore récente d'*Orfeo* à Vienne.

lence à quoi pourra se monter, à peu de chose près, la gravure, le papier et le tirage pour un certain nombre d'exemplaires [1].

Quelques jours plus tard, l'ouvrage annoncé arrivait à son adresse, et Favart convoquait bien vite graveurs, imprimeurs, musiciens, pour estimer le travail à faire.

J'étais dans la dernière inquiétude, au sujet de l'opéra d'*Orphée et Euridice*. Je craignais qu'on ne l'eût remis chez moi à mon insu, et qu'il ne m'eût été volé ; mais M. François m'a enfin tiré de peine, en me l'envoyant le 2 février, après une attente de trois mois. J'ai sur-le-champ fait venir graveurs et imprimeurs ; ils ont estimé que l'ouvrage monterait pour le moins à huit cents livres. Je ne suis pas leur dupe ; mais à vue de pays cela peut bien aller là ; et c'est le sentiment de M. Mondonville, qui s'y connaît par expérience. Permettez-moi, Monseigneur, de faire ici une parenthèse ; Mondonville, en parcourant l'*Orphée*, s'est extasié sur le talent de M. Gluck ; et, n'en déplaise aux compositeurs italiens, je crois que son suffrage est de quelque valeur [2].

A peine Favart voulut-il faire commencer cet important travail, qu'il rencontra deux sérieux obstacles : embarras d'argent, embarras de musique. D'une part, les artistes en gravure, qui vivaient au jour la journée, voulaient être payés à mesure qu'ils

1. Lettre du 28 janvier 1763.
2. Lettre du 6 février 1763.

travailleraient, et demandaient au pauvre Favart des avances qu'il n'était pas en état de leur fournir. Dans cette fâcheuse occurrence, il fit un pressant appel à la générosité du comte, et lui exposa l'impuissance où il était de subvenir à ces dépenses imprévues. D'autre part, les gens qui passaient ou qui se donnaient pour compétents en musique découvraient dans l'œuvre du compositeur allemand fautes sur fautes, et le bon Duni y signalait maints passages qui le choquaient par leur violence. Bref, personne ne voulait se charger de corriger l'opéra de Gluck, et Favart se voyait forcé de mander à son protecteur ce surcroît d'embarras. Le plus sage, à son avis, était d'attendre Gluck, dont l'arrivée à Paris lui était annoncée par une lettre de son ami Dancourt, auteur et acteur de talent qui jouait alors avec succès à Vienne [1].

Monseigneur, nous attendons toujours les ordres de Votre Excellence pour commencer la gravure d'*Orphée*. On demande des avances auxquelles je ne suis pas maintenant en état de fournir, j'en ai fait part à monseigneur le comte de Staremberg, qui m'a conseillé de vous représenter mon impuissance tout uniment. Je me flatte que vous êtes persuadé que jamais l'intérêt ne m'a conduit, et que l'honneur d'être votre agent doit me suffire, mais votre intention n'est pas

1. Voir, sur les relations de ce Dancourt avec Favart, d'une part, de l'autre avec Gluck et le comte Durazzo, l'article suivant, *les Pèlerins de la Mecque*, qui forme le complément nécessaire de celui-ci.

que je sois lésé. Je reçois le payement des livres que j'envoie à Votre Excellence, lorsque je donne mon mémoire; mais il n'est question, lorsque je le donne, que des déboursés pour les livres; je n'ai jamais fait un état de ce qu'il m'en a coûté, d'ailleurs, tant pour les correspondances de provinces, port de lettres, tant pour celles que j'ai reçues de toutes parts, que celles que j'ai affranchies; non plus que les frais de recherches, commissions, copistes, dessins d'habits, voitures, etc.; ce détail minutieux n'était pas digne de Votre Excellence, j'ose dire encore qu'il n'était pas digne de moi. Votre Excellence fera là-dessus ce qui lui plaira, et quelque chose qu'elle fasse, je serai content[1].

A la nouvelle de ce double contre-temps, le comte se rangea de l'avis de Favart et résolut d'attendre. « J'ai reçu votre lettre, mon cher Favart, lui écrit-il de Vienne le 13 avril, et je suis fâché d'apprendre que la copie d'*Orphée* que j'ai envoyée fourmille d'erreurs, au point que personne ne veut se charger de l'imprimer. Il faudra donc attendre, comme vous dites, l'arrivée à Paris de M. Gluck, qui pourra y être vers la fin de mai. Vous aurez avant ce temps la lettre qui doit aller à la tête de l'ouvrage, et si, en attendant, vous avez besoin de quelque argent pour cette impression, M. Piller vous le fournira. » Cependant Favart n'était pas resté inactif en attendant cette réponse. Mondonville admirait l'opéra du compositeur allemand, Duni le blâmait: Favart prit le parti de consulter un tiers, et lui soumit la partition d'*Orphée*.

1. Lettre du 5 avril 1763.

Duni m'avait fait un monstre de la partition d'*Orphée et Euridice;* il disait qu'il ne voudrait pas se charger de corriger les fautes du copiste, quand on lui donnerait cinq cents livres. J'ai fait voir cette partition à Philidor, qui n'est pas, à beaucoup près, aussi difficile; il offre de corriger les fausses notes gratis, et d'avoir lui-même inspection sur la gravure de l'ouvrage; il ne demande à Votre Excellence qu'un seul exemplaire. Il a examiné l'opéra avec attention ; il trouve que les fautes du copiste se réduisent à un petit nombre ; il a été enchanté de la beauté de l'ouvrage; en plusieurs endroits, il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour les talents du chevalier Gluck ; mais son estime se porte jusqu'à la vénération depuis qu'il connaît l'*Orphée*. Ainsi, nous pouvons faire graver tout de suite, sans être obligés d'attendre l'arrivée de M. Gluck. J'attends, à ce sujet, les ordres de Votre Excellence et le dessin du frontispice que je dois faire exécuter. Je n'emploierai que des artistes habiles et honnêtes gens. Vous pouvez être sûr, Monseigneur, qu'il n'y aura point d'exemplaires furtifs, et qu'aucun ne paraîtra sans la permission de Votre Excellence [1].

Le comte approuva pleinement la proposition de son conseil artistique, et Philidor reçut mission de surveiller la gravure de la partition d'*Orphée*. « Grâce à Philidor, écrit Favart le 4 mai; nous procédons à la gravure d'*Orphée*. J'ai marqué à Votre Excellence que le célèbre musicien, admirateur du talent de M. Gluck, s'était déclaré patron

1. Lettre du 19 avril 1763.

de cet ouvrage, dont il ambitionne l'honneur d'être parrain. » Sur ces entrefaites, Favart recevait une lettre de Vienne où le comte lui annonçait la prochaine arrivée du grand compositeur. « Notre chevalier Gluck partira dans peu de Boulogne, où j'espère qu'il se fera honneur à l'ouverture du nouveau théâtre, pour venir à Paris. Je le recommande à votre amitié. Il aura un mémoire de ce qu'il faut pour le service de la cour pour l'année prochaine, et je vous prie de vous le faire communiquer, au cas que je n'aie pas le temps de vous en envoyer un double. Le premier ordre que je lui donne est de vous expliquer à peu près le goût d'ici, et de s'en rapporter à tout ce que vous direz. Je vous enverrai aussi une lettre que je voudrais mettre à la tête de l'impression de l'*Orphée*, qu'il faudra faire corriger d'abord que Gluck sera arrivé, à quoi je vous prie de le forcer, parce qu'il est naturellement indolent et très-indifférent sur ses propres ouvrages. »

La recommandation n'était pas inutile avec un homme qui s'inquiétait assez peu de ses œuvres pour laisser échapper dans ses copies les plus grosses négligences. Gluck, en effet, semble avoir été d'une paresse extrême, et fort peu soucieux de rédiger ses plus belles compositions, non-seulement avec la correction harmonique digne d'un maître, mais même avec le soin d'un bon copiste. Dans *A travers chants*, Berlioz rapporte, à propos même d'*Orphée*, quelques traits qui accusent chez le grand compositeur une insouciance souveraine.

Tantôt, pour s'éviter la peine d'écrire la partie d'alto de l'orchestre, il l'indique par ces mots : *Col basso,* sans prendre garde que, par suite de cette indication, la partie d'alto qui se trouve à la double octave haute des basses va monter au-dessus des premiers violons; tantôt même il écrit en toutes notes cette partie trop haut, et de façon à produire des octaves entre les parties extrêmes de l'harmonie, ce qui arrive en certains endroits du dernier chœur des Ombres heureuses.

L'excellent Favart et sa charmante femme, Mme Pardine, comme on l'appelait dans l'intimité, se faisaient une fête de recevoir le grand musicien dont on leur annonçait depuis si longtemps la prochaine venue :

« Monseigneur, écrit Favart le 21 mai, j'ai reçu par les mains de M. Piller, le 10 de ce mois, la somme de mille cinq cents livres. C'est moins un honoraire qu'un bienfait, et j'en remercie Votre Excellence. Nous allons en avant pour la gravure de l'*Orphée,* Philidor se charge de la conduite de l'ouvrage, ainsi que je vous l'ai marqué. je compte que M. Gluck, à son arrivée, trouvera de la besogne de faite. Je l'attends avec impatience, et Je vous suis très-obligé, Monseigneur, de ce que vous voulez bien me l'adresser. C'est me rendre réellement service, que de me fournir l'occasion d'honorer les gens de mérite. Ma maison sera celle de M. Gluck, s'il veut bien l'accepter. »

Et le même jour, il adressait au musicien la lettre suivante. La sincérité des éloges qu'elle ren-

ferme ne saurait être mise en doute pour qui connaît la nature franche de Favart.

Monsieur,

Mgr le comte de Durazzo me marque que vous devez venir à Paris dans le courant de ce mois. Il n'est pas permis aux amateurs de talent d'ignorer votre réputation. Je n'ai pas l'honneur de vous connaître personnellement, mais j'ai toujours désiré cet avantage. Puis-je me flatter que vous répondrez à mon empressement? Oui, j'ose l'espérer, par la considération que j'ai toujours eue pour votre mérite; par cette raison, je compte que vous ne prendrez pas d'autre logement que chez moi. J'ai dans ma maison un appartement meublé à vous offrir; vous y trouverez un bon clavecin, d'autres instruments, un petit jardin, et toute liberté, c'est-à-dire que vous serez comme chez vous, et que vous ne verrez que qui bon vous semblera. Quoique dans un quartier des plus bruyants de Paris, notre maison, entre cour et jardin, est une espèce de solitude, où l'on peut travailler tranquillement comme à la campagne. Si je suis assez heureux, monsieur, pour que vous acceptiez mes offres, je vous prie de m'avertir du jour de votre arrivée. Mon adresse est rue Mauconseil, près la Comédie-Italienne, vis-à-vis la grande porte du cloître Saint-Jacques-de-l'Hôpital.

J'ai l'honneur d'être avec tout le respect qu'on doit aux talents,

Monsieur, etc.

Gluck ne vint pas. Favart et sa femme se virent bientôt déçus dans l'espoir qu'ils avaient eu de voir et d'héberger le maître dont le renom se répan-

dait déjà dans toute l'Allemagne et l'Italie. Favart l'attendait de jour en jour, mais il sentait à chaque heure diminuer son espérance, Enfin, le 18 juillet, il écrivit au comte pour avoir quelque nouvelle précise. « Votre Excellence, par sa lettre datée du 9 mai, me marque que M. Gluck doit arriver de Boulogne à Paris chargé d'un mémoire, afin de me mettre au fait de ce qu'il faut faire pour le service de la cour l'année prochaine. Le premier ordre que Votre Excellence lui donne (ce sont les termes de la lettre) est de m'expliquer à peu près le goût du théâtre de Vienne. Comme M. Gluck n'est point venu, et que je n'ai point reçu les instructions qui m'étaient annoncées, il était tout naturel que j'attendisse. Voilà la cause de mon silence. Cependant je n'ai point discontinué mes recherches. »

A peine Favart venait-il d'expédier cette lettre qu'il en recevait une de Vienne, par laquelle son ami Dancourt coupait court à toute incertitude. « Vous ne verrez point le chevalier Gluck, lui marquait-il tout d'abord ; il est de retour ici. Il mettait le pied dans sa chaise de poste à Boulogne, et partait pour Paris, lorsqu'il a reçu un lettre du comte qui le rappelait à Vienne, parce qu'ayant appris que l'Opéra était brûlé, le voyage du chevalier devenait inutile selon lui. Il est donc de retour ici. »

En effet, le 6 avril 1763, entre onze heures et midi, le feu s'était déclaré dans la salle de l'Opéra de Paris, et s'était rapidement communiqué à la partie qui réunissait le théâtre au Palais-Royal. Le feu, qui couvait depuis huit heures du matin, avait

bientôt pris une violence terrible, et avant que les secours aient pu être apportés, toute la salle et l'aile de la première cour du palais étaient embrasées. Vers le soir, la superbe salle que le cardinal de Richelieu avait fait construire pour les représentations de *Mirame*, et qui avait donné asile à Molière, puis à Lulli, n'était plus qu'un monceau de ruines fumantes.

Cependant Favart avait pris à cœur la mission que le comte Durazzo lui avait confiée. Non-seulement il surveillait avec soin la gravure de la partition, mais il s'efforçait encore de recruter des partisans à l'opéra qui devait, onze ans plus tard, soulever à Paris des transports de blâme et d'enthousiasme. Il le vantait aux amateurs, leur montrait parfois quelque passage du mystérieux ouvrage, enflammait leur admiration et excitait, par ces demi-révélations, leur désir de connaître l'œuvre entière.

Tous nos plus habiles connaisseurs en musique, à qui j'ai montré l'*Orphée*, pensent avec justice que c'est un ouvrage qui fait époque, qui passera à la postérité ; je ne veux donc rien épargner pour en rendre l'exécution parfaite ; que Monseigneur m'envoie ce qu'il faut mettre à la tête de cet opéra, ou qu'il me permette de faire remplir son idée par un de nos plus habiles artistes français ; je ne méprise point ceux de l'Allemagne, mais je suis persuadé que l'on sera content des nôtres.

Voilà ce qu'écrivait Favart au comte, le 29 décembre 1763. Cinq jours plus tard, le 2 janvier, il exprime encore son admiration en ces termes :

Je compte que l'opéra d'*Orphée* sera mis au jour à la fin de ce mois, ou au commencement de février, et que les amateurs de cet opéra, qui en ont des copies manuscrites, seront encore plus aises d'en posséder la gravure. Nos soins ne seront pas épargnés pour mettre cet ouvrage dans sa perfection. Les opéras de Lulli, de Rameau, et de tous nos meilleurs compositeurs, en paraissant deux ans après les représentations, n'en ont pas moins ici de débit; et la musique de M. Gluck, qui doit passer à la postérité, n'aura pas un moindre avantage.

Un de nos plus excellents artistes s'est chargé de dessiner le frontispice, selon l'intention de Votre Excellence, et l'exécution du graveur y répondra. Le total montera peut-être aux environs de deux mille livres; les exemplaires seront vendus quinze livres. En prenant cent exemplaires à ce prix, c'est encore une diminution de quinze cents livres. On serait bien malheureux, si l'on ne trouvait pas à remplir le reste. Lorsque Votre Excellence sera fournie, je ferai annoncer cette édition dans les papiers publics et dans les journaux étrangers; je ne vous demande, Monseigneur, que de pouvoir disposer de six exemplaires, savoir : un pour Philidor, un pour Sodi, un pour moi, que je vous prie de m'accorder, et le reste pour les journalistes qui seraient dans le cas d'en exiger. Outre cela, il y a environ douze exemplaires de droit, tant pour la chancellerie que pour la bibliothèque du roi, la police, le censeur et la chambre syndicale des libraires. J'affirme à Son Excellence que tous les autres exemplaires qui paraîtront ne seront qu'à son profit, par les soins que j'aurai de les parapher moi-même, ou de les faire parapher par tel autre que vous jugerez à propos. Les graveurs n'entreprendront point la vente, mais j'espère que parmi les

marchands de musique, il s'en trouvera plusieurs qui se chargeront avec grand plaisir du restant des exemplaires, ce qui suppléera à tous les frais. Je ne ferai tirer qu'à fur et mesure, et je rendrai tous les mois un compte exact de ce qui aura été débité.

Tous ces calculs et ces précautions minutieuses ne satisfaisaient, paraît-il, qu'à moitié le comte Durazzo, qui craignait sans doute de s'être engagé dans une affaire d'argent périlleuse; car, deux jours après lui avoir exposé ce mode de vente, Favart, allant au-devant des objections, assure qu'il se chargera volontiers de tous les frais sous certaines conditions :

Monseigneur, pour peu que l'édition d'*Orphée* vous inquiète, je me chargerai volontiers, à mes risques, périls et fortune, de tous les frais, après que vous aurez pris cent exemplaires à quinze livres pièce, déduction faite de la remise, qui est de trois livres, car chaque exemplaire sera délivré au public sur le pied de dix-huit livres, et ce sera un prix très-raisonnable, attendu que rien n'est négligé pour donner à cet ouvrage tout le lustre qu'il mérite. Ce sont, il est vrai, des accessoires dont l'auteur pourrait se passer, mais vous connaissez notre public; un frontispice agréable, une belle vignette, un caractère net, un papier choisi, sont pour lui des objets intéressants, et j'ai tâché de le servir selon son goût.

M. Monnet-Dujac, élève de M. Vanloo, est chargé de faire le dessin du frontispice, qui sera exécuté par M. Le Mire; nommer ces deux artistes, c'est faire l'éloge de l'œuvre. M. Monnet a pensé comme Votre Excellence :

des trois objets (sujets) proposés, il a choisi le dernier; c'est, en effet, le plus intéressant.

Mais voici que le comte marque de nouveau à Favart que Gluck pourrait bien arriver à Paris d'un moment à l'autre : « M. Piller — lui écrit-il le 18 janvier 1764 — recevra, par M. de Verzure, trois mille livres de France, dont une partie servira au voyage et aux avances de M. de la Ribardière[1], et le surplus ira à compte de la gravure de l'*Orphée*. Puisque cette gravure ne peut être parachevée avant le commencement de février, je suis d'avis que vous n'en fassiez pas tirer d'exemplaire au net avant que je vous le dise, parce que je suis bien aise que M. Gluck, qui doit être à Paris vers la fin du mois de février, revoie lui-même l'ouvrage. En même temps, je vous manderai tout le reste qui a rapport à ceci; je ne désespère pas même de pouvoir vous le dire de bouche, puisque, si j'en ai le temps, je ferai peut-être une course jusqu'à Paris, à l'occasion du couronnement du roi des Romains qui doit se faire à Francfort, où ma charge m'oblige de suivre la cour. »

Et Favart de lui répondre : « Monseigneur, je me conformerai à votre dernière lettre; je ne ferai point tirer les exemplaires de l'*Orphée* sans que M. Gluck les ait vus; vous m'annoncez son arrivée à Paris, c'est une nouvelle pour moi très-agréable;

1. Engagé par le comte Durazzo comme auteur et comme acteur.

mais la plus intéressante est l'espoir d'y voir Votre Excellence. Je fais faire à l'*Orphée* un frontispice de toute la hauteur de la page, afin de donner plus de grandeur, de noblesse et d'expression aux figures, et plus de liberté pour les accessoires. Je n'ai point confondu le titre de l'opéra dans cette planche, parce que l'estampe qui deviendra, par le burin de M. Le Mire, un morceau précieux de gravure, pourra se détacher et s'encadrer séparément; il m'a paru suffisant de mettre au bas : *Euridice amor ti rende*[1]. »

Cette fois le comte et Gluck furent de parole, et ils vinrent à l'époque dite passer quelques jours à Paris. La correspondance de Favart se tait sur leur présence; mais nous en trouvons l'assurance dans le journal de Wille, le graveur, qui reçut leur double visite en son logis du quai des Augustins. Voici ce qu'il écrit dans ses Mémoires : « Le 2 (mars 1764), M. le comte Durazzo, directeur des spectacles de la cour impériale, étant arrivé en cette ville, m'est venu voir. » — « Le 9, m'est venu voir M. le chevalier Gluck, ce fameux compositeur, si connu par toute l'Europe, où la bonne musique est estimée; c'est un fort brave homme d'ailleurs, il a resté plusieurs heures avec moi. Il est au service de l'impératrice. Il était accompagné de M. Goldelini, poëte, aussi au service de la maison d'Autriche. »

Gluck et Durazzo ne firent, à coup sûr, qu'une courte apparition à Paris; car, dès les premiers

1. Lettre du 31 janvier 1764.

ours d'avril, Favart reprenait le cours de sa correspondance avec le comte. Une fois de retour à Vienne, Gluck se remit au travail et écrivit son *Alceste*, son *Paride ed Elena*. Il ne se décidera à revenir en France qu'une dizaine d'années plus tard, lorsque, peu satisfait, en dépit des succès obtenus, et obsédé du désir de rendre la musique plus expressive, il voudra demander à la scène et à la langue française des accents passionnés, une déclamation admirable, une vérité parfaite; lorsqu'il tentera d'exécuter l'idée qu'il avait mûrie à loisir dans son esprit, celle d'un poëme régulier, dont la musique ne fît que fortifier les situations sans l'isoler de la pensée du poëte.

Au milieu du mois d'avril 1764, le tirage de la partition d'*Orfeo* était terminé et Favart le faisait mettre en vente, aussitôt après avoir fait partir les exemplaires que le comte lui avait demandés; mais l'événement fut loin de réaliser les espérances qu'il avait conçues. Il ne s'en vendit que neuf exemplaires[1].

1. Cette édition d'*Orfeo* est fort rare, et elle atteint dans les ventes des prix très-élevés. La Bibliothèque nationale ne la possède pas; la bibliothèque du Conservatoire en a un exemplaire. Outre la belle gravure de Monnet et Le Mire, cette édition renferme encore une pièce assez curieuse : c'est l'avis dont le comte parlait dans sa lettre du 13 avril 1763, un argument où l'auteur du poëme retrace la légende d'Orphée et s'excuse d'en avoir modifié la catastrophe. Voici cette préface :

« E' noto Orfeo, e celebre il suo lungo dolore nell'immatura morte della sua sposa Euridice. Mori ella nella Tracia;

Comme s'il eût prévu pareil échec, le comte écrivit à Favart, le 2 avril 1765 : « Ne voulant pas que vous joigniez à la peine que vous avez l'incommodité des frais, j'écris à votre voisin, M. Gambione, de vous rembourser tous les mois ce que vous aurez déboursé pour moi. — Mandez-moi comment est allée la vente d'*Orphée*, car je ne veux que vous ayez là-dessus aucune perte. » A quoi Favart, mû par un louable sentiment d'amour-propre, répondait qu'il n'en avait été vendu que neuf exemplaires, mais que cela ne l'empêcherait pas de tenir la convention qu'il avait signée.

Ces derniers mots feraient penser que le comte Durazzo avait accepté le dernier arrangement proposé par Favart et que celui-ci avait pris à ses risques et périls l'édition d'*Orfeo ed Euridice*. Sur ce point, nous en sommes réduits aux conjectures, les lettres de Favart, depuis le 5 mars 1765 jusqu'au 13 avril 1766, ayant été perdues par son domestique qui n'envoyait pas les lettres qu'il devait affranchir et mettait l'argent dans sa

io per comodo dell'unità del luogo la suppongo morta nella Campagna felice presso al lago d'Averno, in vicinanza del quale finsero Poeti travarsi une spelonca, che apriva il cammino all' Inferno. L'infelice amante mosse a pietà gli Dei, che gli concessero di penetrar negli Elisi per ripigliarsi la sua diletta, col patto però di non guardarla finchè non fosse tornato sulla Terra. Non seppe il tenero sposo frenar tanto gli affetti, ed avendo contravvenuto al divieto perdè per sempre Euridice. Per adattar la favola alle nostre scene ho dovuto cambiar la catastrofe. Leggasi Virgilio al libro IV delle *Georgiche*, al VI dell' *Eneide*. »

poche. Quand il s'aperçut de cette infidélité, Favart ne put retrouver aucune de ses lettres, et comme il n'en avait pas gardé les minutes, il en est résulté, à cet endroit de sa correspondance, une fâcheuse lacune de plus d'une année.

Quelles qu'eussent été les conventions conclues entre le comte et Favart, toujours est-il que celui-ci se trouvait dans une position embarrassante à l'égard de son protecteur. Ses lettres dénotent de sa part un bien vif souci d'en sortir : « Je voudrais, Monseigneur, écrit-il le 14 janvier 1767, m'acquitter envers vous, je ne parle point de ma reconnaissance, cela est impossible, tous mes efforts ne pourraient payer vos bontés; mais je voudrais terminer définitivement le compte d'*Orphée et Euridice*. Je ne sais si les envois que j'ai faits vont au-dessus ou au-dessous de la somme convenue. Le mémoire de ma fourniture est égaré, c'est à Votre Excellence à qui je m'en rapporte; qu'elle ait la bonté de me faire donner un relevé de ce qu'elle a reçu depuis le 30 mars 1764. C'est là-dessus que je me réglerai, et si je lui suis redevable, je la prie de me demander les livres dont elle aura besoin, pour faire une solde de compte. Quoique l'on n'ait point vendu six exemplaires de l'opéra d'*Orphée*, je ne suis pas moins obligé de remplir mes conventions. »

Rien ne saurait mieux que cette lettre, si habilement tournée, montrer combien Favart désirait terminer au plus vite une affaire qu'il avait un peu précipitamment engagée et d'en sortir sans trop de préjudice pour sa modeste fortune. Par malheur, de

sérieux obstacles empêchaient la réalisation de son désir. Une entreprise qui avait subi dans son exécution tant de retards et de changements ne pouvait être réglée avec toute la promptitude souhaitable. Elle traîna tant en longueur, qu'au bout de six ans le comte en était encore à demander à Favart l'état de ses affaires. « Mandez-moi, lui écrit-il de Gênes le 30 avril 1770, si vous avez pu tirer quelque parti de l'édition d'*Orphée*, car je ne voudrais point que vous eussiez eu, comme on dit en italien, *la pena e il melanno* (la peine et l'infortune). » Le comte tint-il sa parole ? Sa correspondance avec Favart s'arrêtant juste à cette époque, on ne saurait rien répondre de précis à cet égard, mais la confiance que Favart avait toujours témoignée au comte et les assurances réitérées de ce dernier, qui ne voulait pas que cette affaire causât à Favart le moindre préjudice, portent à croire qu'il finit par le dédommager de ses frais, sinon de son temps perdu.

Maintenant que l'ouvrage de M. Gluck est en vente... et ne se vend pas, arrêtons-nous et ouvrons une large parenthèse pour examiner une accusation portée contre Philidor. Voici l'acte d'accusation dressé par Berlioz :

... A propos d'*Orphée*, je signalerai ici un des plagiats les plus audacieux dont il y ait d'exemple dans l'histoire de la musique, et que je découvris, il y a quelques années, en parcourant une partition de Philidor. Ce savant musicien, on le sait, avait eu entre les mains des épreuves de la partition italienne d'*Orfeo*, qui se

publiait à Paris, en l'absence de l'auteur. Il jugea à propos de s'emparer de la mélodie :

Objet de mon amour,

et de l'adapter, tant bien que mal, aux paroles d'un morceau de son opéra *le Sorcier*, qu'il écrivait alors. Il changea seulement les mesures, 1, 5, 6, 7 et 8, et transforma la première période de Gluck, composée de trois fois trois mesures, en une autre, formée de deux fois quatre mesures, parce que la coupe des vers l'y obligeait. Mais, à partir de ces paroles :

Dans son cœur on ne sent éclore
Que le seul désir de se voir,

Philidor a copié la mélodie de Gluck, sa basse, son harmonie et même les échos de hautbois de son petit orchestre placé dans la coulisse, en transposant le tout en *la*. Je n'avais point entendu parler alors de ce vol impudent, et qui paraîtra manifeste à quiconque voudra jeter les yeux sur la romance de Bastien :

Nous étions dans cet âge,

à la page 33 de la partition du *Sorcier*.

J'apprends que M. de Sévelinges l'avait déjà signalé dans une notice publiée par lui sur Philidor, dans la *Biographie universelle*, de Michaud, et que M. Fétis a voulu en défendre le musicien français. La première représentation d'*Orfeo* étant censée avoir eu lieu à Vienne, dans le courant de 1764, et celle du *Sorcier* ayant eu lieu, en effet, à Paris, le 2 janvier de la même année, il lui paraît impossible que Philidor ait eu connaissance de l'ouvrage de Gluck. Mais M. Farrenc a

prouvé dernièrement, par des documents authentiques, que l'*Orfeo* fut joué pour la première fois, à Vienne, en 1762; que Favart fut chargé d'en publier la partition à Paris, pendant l'année 1763; et que Philidor *s'offrit*, dans ce même temps, pour corriger les épreuves et *inspecter la gravure de l'ouvrage.*

Or il me semble très-vraisemblable que l'officieux correcteur d'épreuves, après avoir pillé la romance de Gluck, aura lui-même changé, sur le titre de la partition d'*Orfeo*, la date de 1762 en celle de 1764, afin de rendre plausible l'argument que cette fausse date a suggéré à M. Fétis : « Philidor ne peut avoir volé Gluck, puisque *le Sorcier* a été joué avant *Orfeo*. » Le vol est de la dernière évidence. Avec un peu plus d'audace, Philidor eût pu faire passer Gluck pour le voleur [1].

Examinons froidement cette grave accusation. Comment la prouver? Par la collation des textes. Mais cela même suffit-il, et démontrera-t-on par là que ce n'est pas rencontre fortuite ou réminiscence involontaire ? Castil-Blaze a dressé, dans un de ses recueils de musique, une longue liste de réminiscences, imitations ou calques qu'il a découverts dans ses nombreuses lectures. Les plus célèbres musiciens y passent, Rossini, Halévy, Meyerbeer. Certains exemples semblent mis là à plaisir tant la ressemblance est vague ; d'autres, au contraire, sont assez précis pour qu'on puisse accuser les auteurs de plagiat, tout comme Philidor. Castil-Blaze ne formule pas cette accusation et il a raison. On rencontre par-

1. Berlioz, *A travers chants*, p. 125 et suiv.

fois tel passage absolument pareil chez deux auteurs fort étrangers l'un pour l'autre. Nous-même, en lisant dernièrement la partition de *Jessonda*, de Spohr, n'avons-nous pas rencontré deux mesures que M. Offenbach a textuellement reproduites dans le motif de sa *Chanson de Fortunio?* Est-ce à dire qu'il les a volées? et pourtant cela se pourrait facilement soutenir : en effet, si l'ouvrage de Spohr est inconnu en France, il se joue encore en Allemagne, et M. Offenbach a dû maintes fois l'entendre. Mieux vaut dire que c'est hasard ou souvenir involontaire.

Et voyez où l'on va avec ce système. Sévelinges et Berlioz affirment nettement le vol; Farrenc constate simplement une extrême ressemblance; Fétis, lui, déclare le fait controuvé, et il ne s'appuie pas seulement sur une date qui se trouve fausse, il va plus loin. Berlioz dit que le vol est de la dernière évidence. Fétis proclame « que la comparaison qu'il a faite avec soin des deux partitions de Gluck et de Philidor lui a démontré qu'il n'y a pas une phrase commune entre elles. » La ressemblance est frappante, étonnante même, quoi qu'en dise Fétis; mais nous ne saurions arguer de là pour conclure au vol: de pareilles rencontres sont fréquentes, et il y a trop de gens à qui il faudrait intenter procès.... avec grande chance de le perdre.

Il est encore un point que nous ne saurions passer sous silence. Farrenc fait entendre et Berlioz affirme que Philidor a modifié la date sur la partition : leur discussion, à cet égard, est quelque

peu injuste, surtout de la part de Berlioz. Philidor, en effet, ne s'occupait que de l'impression musicale; et Favart, qui avait la haute direction de l'ouvrage, aurait seul pu en modifier le millésime.

L'impression d'*Orfeo ed Euridice* fut comme une première apparition des œuvres de Gluck en France. Deux musiciens, un écrivain et quelques amateurs avides de jouissances nouvelles rendirent justice au mérite du compositeur allemand; les autres n'y prirent pas garde. Rien ne montre mieux combien cette société légère et brillante avait, en réalité, peu de goût pour la musique. C'était une mode alors pour les gens du bel air d'aller se pavaner à l'Opéra et à la Comédie-Italienne; mais combien d'entre ces prétendus connaisseurs, juges souverains qui décidaient de la chute ou du succès d'un opéra, eurent souci de connaître l'œuvre d'un musicien que l'Angleterre et l'Italie admiraient autant que l'Allemagne? C'était de leur part pis que du dédain : de l'indifférence.

Combien durent souffrir de ce froid accueil ceux qui avaient, du premier jour, rendu justice au musicien et proclamé son génie ! Seul, Mondonville ne vécut pas assez pour voir sa prédiction se réaliser et pour assister aux triomphes du compositeur allemand sur la scène française L'auteur de *Titon et l'Aurore* mourut six mois avant la représentation à Paris d'*Iphigénie en Aulide*, qui précéda elle-même de quatre mois l'apparition d'*Orphée* (19 avril et 2 août 1774). Il n'avait fallu, pour faire jouer le premier de ces ouvrages, rien moins que la protec-

tion de la reine Marie-Antoinette. L'impression du public fut d'abord indécise; mais le second soir, il prit le parti d'acclamer un ouvrage qui faisait violence à ses habitudes de paresse et s'imposait à son admiration par des beautés de l'ordre le plus élevé.

Orphée remporta un succès plus éclatant encore. Quarante-cinq représentations consécutives au milieu de l'été sont la preuve de l'enthousiasme qu'excita cet admirable ouvrage, bien que le compositeur eût dû consentir à de fâcheuses modifications pour adapter à la voix de haute-contre de Legros, le rôle primitivement écrit pour le contralto Guadagni. Favart dut applaudir de tout cœur au succès du musicien dont il avait chaudement servi les intérêts. Il lui adressa même de petits vers alambiqués à propos de leur opéra de *Cythère assiégée :*

J'avais construit un bâtiment
D'assez gentille architecture;
On apercevait la structure,
Mais il y manquait l'agrément;
En tout il faut de la parure.
Un grand artiste en ornement
Embellit chaque appartement
Par une éclatante dorure,
Et le vernis le plus charmant,
Qui cache mainte vermoulure.
Qu'arriva-t-il de l'aventure?
Pour moi fâcheuse conjoncture,
Cet habile décorateur,
Que j'admire et que je respecte,
De mon travail eut tout l'honneur,

On applaudit au vernisseur,
Et l'on oublia l'architecte.

Si l'on applaudit le « vernisseur, » on ne l'entendit guère. *Cythère assiégée* fut représentée le 1er août 1775, et reçue par le public avec assez d'irrévérence. « Hercule est plus habile à manier la massue que les fuseaux! » s'écria l'abbé Arnaud pour répondre aux quolibets de la salle. Gluck le prouva bientôt en produisant coup sur coup ses admirables créations d'*Alceste*, d'*Armide* et d'*Iphigénie en Tauride*, qui complètent, avec *Orphée* et *Iphigénie en Aulide*, cette quintuple lignée de chefs-d'œuvre que le compositeur légua à la France en reconnaissance de son hospitalité. « Cette musique passera à la postérité, » avait dit Favart, à propos d'*Orfeo :* il vit sa prédiction pleinement réalisée. Quand il mourut, en 1792, la postérité avait déjà commencé pour Gluck qui l'avait précédé de cinq ans dans la tombe.

APPENDICE

LES PÈLERINS DE LA MECQUE

OPÉRA-COMIQUE DE GLUCK

Lorsque M. Bagier eut l'idée téméraire de réunir en un seul deux théâtres qui ne pouvaient pas marcher séparément, et de fusionner le Théâtre-Lyrique avec l'Opéra-Italien, il annonça, entre autres beaux projets, l'intention, qui lui fut suggérée par M. Wekerlin, de représenter au Théâtre-Ventadour un opéra-comique de Gluck, encore inconnu en France. Cette nouvelle fit rapidement le tour des journaux; mais les renseignements qu'on donnait, de droite et de gauche, sur cet ouvrage, étaient tellement indécis, — on l'intitulait ici *la Rencontre imprévue*, là *Rezia*, ailleurs *les Pèlerins de la Mecque*, — qu'ils en pouvaient faire suspecter l'authenticité. Il n'y a aucun doute à avoir, mais si l'existence même de cet opéra-comique est dûment vérifiée, l'histoire en est encore absolument ignorée. Des écrits aussi précis que peu connus permettent cependant d'en retracer les transformations successives

et d'expliquer la confusion produite par cette diversité des titres.

Ce sujet appartient, dans sa forme originale, au théâtre de la Foire. Le 29 juillet 1726, Lesage et d'Orneval, fournisseurs attitrés des spectacles forains, donnaient à la foire Saint-Laurent, sur le théâtre du sieur Francisque, une pièce en trois actes intitulée *les Pèlerins de la Mecque,* qui fut reprise plus tard au théâtre du Palais-Royal. Cette nouvelle production obtint un grand succès, car le *Mercure* en donne une analyse étendue avec vers et citations, honneur qu'il n'accordait d'habitude qu'aux ouvrages des Comédies Française et Italienne ; et il conclut par ce jugement très-favorable en sa brièveté : « Cette pièce a paru de bonne main, aussi est-elle fort suivie et fort applaudie. »

Quelques lignes suffiront pour raconter une pièce dans laquelle les *lazzi* d'Arlequin tiennent une place importante, notamment dans la scène épisodique avec le peintre français Vertigo, que sa femme a rendu fou de chagrin et qui entre en fureur dès qu'on parle devant lui de noces ou de mariage. Ali, prince de Balsora, chassé de ses États par son frère, s'est d'abord réfugié à la cour de Perse, où il s'est fait aimer de Rezia, fille unique du sophi; mais le Grand Mogol ayant obtenu la main de cette princesse, elle en est morte de chagrin, et Ali, fou de douleur, a gagné le Caire avec son valet Arlequin.

Tous deux mènent depuis deux ans dans cette ville une vie d'aventuriers et n'ont plus le sou pour se loger ou se nourrir. Sur le conseil d'un calender ou derviche, Arlequin endosse le costume de derviche pour vivre de la charité des fidèles et engage son maître à en faire autant, lorsqu'une femme vient prévenir Ali que la sultane favorite, devenue amoureuse de lui, le convie

à se rendre dans un magnifique palais où il trouvera quantité de provisions et beaucoup d'esclaves pour le servir. Ali, toujours préoccupé de Rezia, va rejeter cette bonne fortune, mais Arlequin, pressé par la faim, l'accepte en son nom, et, le chargeant sur ses épaules, l'emporte de force dans cette bienheureuse maison.

Dès qu'ils sont entrés, deux femmes richement habillées essayent de séduire Ali, qui résiste à leurs charmes et aux exhortations d'Arlequin; puis chacune se retire en lui riant au nez, l'une après l'autre, révélant qu'elle n'est qu'une servante déguisée, et que la véritable maîtresse va venir. La sultane paraît enfin : c'est Rezia elle-même, qui raconte à Ali comment elle a feint d'être morte pour échapper au Grand Mogol, et comment elle est tombée ensuite au pouvoir du sultan d'Égypte. Les deux amants décident de se sauver la nuit suivante, mais une esclave fidèle accourt dire à Rezia que le sultan a découvert sa fuite hors du palais, et sur le conseil d'Arlequin, tous se réfugient au caravansérail des calenders, où ils passeront pour des pèlerins de la Mecque.

Le derviche leur donne asile et reçoit en cadeau un magnifique diamant de Rezia; mais le sultan ayant promis dix mille sequins d'or à qui retrouverait la favorite, le coquin s'empresse de la livrer. Le sultan accourt avec ses gardes et veut faire conduire les amants au supplice, mais, apprenant que l'un est prince de Balsora et l'autre fille du sophi de Perse, il accueille leurs prières et leur offre un asile sûr dans ses États. Puis, comme il faut que justice ait son cours, il ordonne que dix mille sequins soient comptés au calender pour avoir retrouvé la sultane et qu'on lui tranche la tête pour avoir livré ses hôtes. Rezia a seule assez d'empire sur le sultan pour obtenir la grâce du coupable, et

la comédie se terminait gaiement par des couplets sur les pèlerinages [1].

Quelque trente ans plus tard, le comte Durazzo, directeur du théâtre de Sa Majesté Impériale, à Vienne, choisit Favart, l'auteur de *la Chercheuse d'esprit,* pour être à la fois son représentant à Paris et son agent artistique, avec mission, comme je l'ai déjà expliqué, de choisir et d'envoyer à Vienne acteurs, pièces, ballets, chanteurs, musiciens, danseuses, maîtres de ballet, décorateurs, etc. Parmi les pièces que Favart adressa au comte se trouvait précisément celle des *Pèlerins de la Mecque*, et parmi les acteurs un comédien-auteur, du nom de Dancourt [2], qui avait obtenu de beaux succès sur les théâtres de Berlin, d'où lui était venu le sobriquet d'*Arlequin de Berlin*, sous lequel Favart le désigne habituellement dans sa correspondance avec Durazzo.

A la suite de son séjour à Berlin, ce Dancourt était venu débuter au Théâtre-Français, et Favart, qui pensait dès lors à la faire engager à Vienne, écrivait au comte le 3 août 1761 : « L'Arlequin de Berlin a débuté à la Comédie-Française dans les rôles de valets. Son jeu est vif, assez naturel, à l'exception de quelques gestes arlequiniques qui décèlent son talent d'habitude. » Dancourt fut, en effet, agréé par Durazzo en qualité d'auteur-acteur-arrangeur. Dès son arrivée à Vienne, il écrivait à Favart (25 avril 1762) pour le remercier de ses bons offices, et lui racontait par

1. Cette pièce se trouve dans le *Théâtre de la Foire* (vol. VI) avec une gravure qui représente l'arrivée du sultan lorsqu'il surprend les faux pèlerins dans le caravansérail.

2. Il donna, par la suite, plusieurs pièces aux deux Comédies de Paris : *les Deux Amis, le Mariage par procuration, Esope à la cour*, etc.

occasion les premiers rapports qu'il avait eus avec Gluck :

Monsieur, j'ai déjà éprouvé une partie des agrémens que vos bons témoignages doivent me procurer. On ne peut être reçu avec plus de caresses que je ne l'ai été par M. le comte Durazzo. Il a bien voulu répéter à l'empereur une partie des bonnes choses que vous lui avez dites sur mon compte, et mon début a été reçu avec une indulgence dont vous devez tirer vanité.

J'ai fait une églogue lyrique que j'ai remise à Son Excellence ; elle l'a d'abord envoyée au sieur Gluck. C'est un musicien fort estimé de nos messieurs et particulièrement de nos chanteurs. Leur témoignage m'est cependant suspect ; j'ai toutes les peines du monde à m'imaginer qu'un Allemand chante bien en français ; permettez-moi de ne vous en rien dire jusqu'à ce que je l'aye entendu.

Favart et Dancourt se rendaient de mutuels services. Tandis que le premier défendait à Paris les intérêts du second et proposait ses pièces aux comédiens italiens, Dancourt, de son côté, veillait, à Vienne, aux intérêts de Favart. Il s'efforçait de faire adopter ses comédies, manœuvrait en dessous pour le faire rétribuer de sa correspondance, — le comte étant fort inexact dans ses payements, — et combattait les velléités que Durazzo pouvait avoir, qu'il eut en effet un moment, de choisir un autre correspondant que Favart.

Celui-ci, répondant sur ce point à Dancourt le 5 avril 1763, lui parle à cœur ouvert dans une lettre mi-prose, mi-vers, et se rattrape de toutes les formules élogieuses et obséquieuses qu'il employait envers le comte. « ... Je ne suis pas riche, dit-il, mais cette fierté qui caractérise aujourd'hui tous les gens de lettres m'instruit à me contenter de peu. Nous autres

petits, nous jouissons du spectacle de voir que ceux qu'on appelle grands sont quelquefois plus petits que nous. N'en disons mot.

O toi! mon cher Dancourt, comédien infâme,
Ne fixe point ici tes yeux observateurs;
Les faiblesses des grands ont élevé ton âme;
Laissons les biens, la gloire à tous ces hauts seigneurs,
Contentons-nous d'avoir des mœurs. »

Et pour finir : « ... Adieu, mon cher Dancourt, je vous le répète, ménagez-vous en voulant me servir :

Apprends, comédien qui brigues la faveur,
Que du devoir prescrit si tu t'écartes,
Auprès des grands ton mérite est usé;
Nous sommes tous pour eux ainsi qu'un jeu de cartes
Qu'on jette au feu dès qu'on s'est amusé. »

Dancourt fut naturellement chargé d'adapter la pièce de Lesage au goût du public viennois lorsque Gluck dut la mettre en musique, et c'est alors que fut substitué au titre original celui de *la Rencontre imprévue*, fourni par la rencontre inattendue d'Ali et de Rezia à la fin du second acte. Le comte écrit, à ce propos, à Favart, en date du 19 novembre 1763, après lui avoir notifié le grand succès obtenu par sa comédie de *l'Anglais à Bordeaux* et par celle de Collé, *Dupuis et Desronais :*

Toutes les pièces qui seront dans ce genre réussiront toujours beaucoup, quoique moins connues peut-être. C'est pourquoi je voudrais en trouver du même calibre pour amuser nos souverains. Je viens de faire arranger, par exemple, *les Pèlerins de la Mecque*, de feu M. Le Sage. J'en ai fait supprimer le licencieux et n'en ai réservé que le noble

et le comique qui a pu s'y allier; je ne doute pas que ce poëme, arrangé de cette sorte au goût actuel de la nation, ne fasse son effet, surtout étant appuyé d'une musique de la composition du sieur Gluck, homme sans contredit unique dans son genre. Je voudrais que les pièces que vous ferez accommoder fussent traitées dans le même esprit. Je crois vous avoir fait part déjà de mes idées à ce sujet dans mes précédentes (lettres); mais je ne me lasse pas de vous les renouveler par l'envie que j'aurois qu'elles pussent avoir leur effet.

Contrairement aux prévisions du comte, cet opéra-comique, dont le genre ne convenait guère à Gluck, n'obtint aucun succès au spectacle de la cour, où il fut joué en 1764. Il fut traduit plus tard en allemand pour être représenté sur le théâtre public, et reprit alors son titre original des *Pèlerins de la Mecque*. Il reçut meilleur accueil à cette reprise, et un journal de Vienne, le *Diarium*, se montra favorable au point d'écrire : « Le chevalier Gluck, dont nous avons déjà apprécié les belles œuvres, s'est surpassé dans son nouvel ouvrage, *la Rencontre imprévue*, et l'on peut affirmer que le succès en a été immense et général. »

L'éloge est légèrement exagéré. Il paraît bien constant que cette partition resta au répertoire des théâtres de Vienne et de Berlin jusqu'à la fin du siècle; mais autre chose est pour un opéra de rester au répertoire et d'être rejoué à l'occasion, autre chose d'obtenir ce succès éclatant et durable que prouve seule la continuité des représentations. Quelques écrivains disent que cette partition renferme des morceaux fort agréables, notamment une chanson à boire : *Mahomet est un grand prophète*, qui vaudrait les meilleures de Philidor et de Monsigny. Si haut qu'on puisse estimer ces deux compositeurs, surtout le premier, il faut avouer

que l'éloge est assez mince et qu'une chanson à boire est bien peu de chose pour l'auteur d'*Armide*.

Ce petit ouvrage de Gluck date donc de 1764, c'est-à-dire de la période qui précède immédiatement sa venue en France, période de travail et d'incubation durant laquelle son génie, jusqu'alors sommeillant, s'accrut, mûrit et s'éleva rapidement à son apogée. Il commençait à peine la réforme complète de son style, qui devait aboutir à une si admirable révolution musicale, et il venait de créer le premier de ses chefs-d'œuvre, dans une forme encore imparfaite, il est vrai, *Orfeo*, avec le concours du poëte Calzabigi, qui devait si bien comprendre ses idées sur la rénovation de la tragédie lyrique et qui l'y aida puissamment. Mais une création comme *Orfeo* était une exception unique à ce point de la carrière de Gluck, qui dépensait alors son talent en menus ouvrages de maigre valeur ou en opéras de circonstance.

Il venait de composer son gracieux ballet de *Don Juan* et de mettre ou remettre en musique, sur l'ordre de la cour, nombre de petites pièces d'origine française : *l'Ile de Merlin*, *la Fausse Esclave*, *Cythère assiégée*, *l'Ivrogne corrigé*, *le Cadi dupé*, *On ne s'avise jamais de tout*, *l'Arbre enchanté*. Il était surtout occupé, à cette époque, de composer différents intermèdes destinés à être joués à Schönbrunn par les princesses de la famille impériale, tels que *la Corona*, action théâtrale de Métastase mise en musique pour la fête de l'empereur François Ier, en 1765, et *il Parnasso confuso*, écrit dans cette année pour célébrer le mariage de l'archiduc Joseph. C'est de cet opéra qu'on pouvait dire qu'il était *royalement* joué, — bien ou mal, — car outre l'archiduc Léopold, qui tenait la partie de clavecin, l'archiduchesse Amalie y chantait le rôle d'Apollon et les archi-

duchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte représentaient les trois Grâces.

Les Pèlerins de la Mecque ne furent qu'une unité ajoutée à cette longue liste d'ouvrages sans grande portée. Ce n'est pas un des premiers opéras de Gluck, puisqu'il avait alors cinquante ans, moins encore une œuvre de maturité, car pour lui, comme pour Rameau, la maturité ne commença qu'à un âge très-avancé. C'était une composition de circonstance, un ouvrage de transition, une tentative faite sur commande, dans un genre qui convenait aussi peu que possible à son génie léonin et où il échoua toujours, alors même que le poëme mis à sa disposition avait inspiré précédemment de gracieux couplets et de vives ariettes à tel ou tel musicien, comme Laruette ou Monsigny.

Il n'y aurait guère plus d'intérêt à connaître cette production ou toute autre de la même période qu'il n'y en avait à entendre *l'Arbre enchanté*, quand il fut rejoué, en 1867, au petit théâtre des Fantaisies-Parisiennes, et si l'occasion se présentait de voir exécuter *les Pèlerins de la Mecque*, il faudrait se bien garder de fonder sur cet ouvrage de trop grandes espérances. La curiosité seule y trouverait son compte, et non pas l'admiration.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Sacchini et Salieri ont été singulièrement négligés par les historiens jusqu'à ce jour, p. 1. — Une période de dix ans leur appartient en propre, 2. — Carrière parallèle durant leur vie, destinée semblable après leur mort, 3. — Piccinni a été trop facilement sacrifié à Gluck, 4. — Transformation opérée chez Sacchini et Salieri par l'influence de la scène française, par les œuvres de Rameau et de Gluck, 5. — La nationalité artistique prime la nationalité réelle chez les musiciens, 6. — L'administration théâtrale du royaume mise en émoi par Sacchini et par Salieri, 7. — La politique mêlée à la musique ; menées occultes, intrigues secrètes, mines et contre-mines, 8.

MARIE-ANTOINETTE ET SACCHINI

Naissance de Sacchini à Pouzzoles ; son enfance et sa jeunesse ; Durante l'emmène à Naples et le fait entrer au Conservatoire de Santa-Maria di Loreto, 9. — Pauvreté des renseignements fournis par les historiens à son égard, par Framery et par Fétis, 10.

I. — Arrivée de Sacchini en France. 12

Sacchini en Allemagne et en Angleterre ; il croit prudent de quitter Londres et de passer en France, 13. — Spectacle et bal à Trianon en l'honneur de Joseph II ; mot malicieux prêté à l'empereur, 14. — Celui-ci recommande Sacchini à Marie-Antoinette, 14. — Représentations antérieures de *la Colonie* à la Comédie-Italienne, 15. — Framery envoyé à

Londres pour négocier l'engagement de Sacchini; échec de ces propositions, 17. — *L'Olimpiade*, d'abord répétée à l'Opéra, est jouée à la Comédie-Italienne, 18.— Opinions diverses des journaux sur cet ouvrage, 19. —Ces deux opéras avaient fait connaître Sacchini en France avant son arrivée; la reine décide de le fixer à Paris, 20. — Négociations à ce sujet, terminées par une lettre de l'intendant des Menus et une autre du ministre de la maison du Roi, 20.

II. — RENAUD. 23

Sacchini désire adapter son *Armida* à la scène française, 23. — On lui avait proposé d'écrire une *Alceste*, 24. — Le poëme qu'on lui destine est soigneusement revu et corrigé par ordre de la reine, 25. — Flatterie du secrétaire du comité Lasalle, 26. — L'homme et l'administrateur chez Papillon de la Ferté, 27. — Sa fin tragique et son mémoire posthume, 29. — Suard chargé de la censure des pièces de théâtre, 30. — On lui soumet le poëme du *Renaud*, de Lebœuf, 31. — Son jugement, 32. — Mauvais vouloir que Sacchini rencontre à l'Opéra, 33. — Ses amis décident la reine à agir en sa faveur, 34. — Par qui l'Opéra était dirigé occultement depuis la retraite de Dauvergne, 35. — Machinations très-compliquées combinées contre Sacchini, 36. — M. de la Ferté agit le premier, 36. — Dezède et son opéra de *Péronne sauvée*, 36. — Lettre de La Ferté à Dezède, 37. — Celui-ci remet un mémoire à la reine, 38. — Correspondance aigre-douce entre Campan, secrétaire de la reine, et M. de la Ferté, 39. — Lettre du ministre à La Ferté déconfit, 43. — Le comité agit à son tour, 44. — Plan de campagne secret tracé par M. de la Ferté à ses aides, 44. — Propositions que La Ferté se fait faire par le comité et qu'il transmet au ministre, 45. — Le comité revient à la charge et La Ferté soumet au ministre une lettre qu'il n'aura qu'à signer, 48. — Ce que disait cette lettre, 49. — Victoire d'une minute, annulée par des ordres formels du ministre, 50. — Acquiescement humble de La Ferté, 52. — *Renaud* retardé de trois jours sur l'ordre de la reine, 52. — Représentation de *Renaud*, 53. — Opinions divergentes des journaux, 54. — Interprétation médiocre et médiocre réussite, 55. — Démarches pour faire remplacer Mlle Levasseur par Mme Saint-Huberty, 56. — Reprise avec une nouvelle Armide et succès complet, 57.

— Examen de la partition, 58. — Échec de la *Péronne sauvée*, de Dezède, 59. — Sacchini se met maladroitement à dos le parti de Gluck et celui de Piccinni, 60.

III. — CHIMÈNE. 62
Lutte courtoise de Sacchini et de Piccinni à Fontainebleau, 62. — Mme Saint-Huberty joue tour à tour *Chimène* et *Didon;* son jugement sur l'opéra de Sacchini, 63. — Grand avantage de *Didon* sur *Chimène;* avis du roi, de Laharpe et du comte de Ségur, 64. — Cadeaux royaux et royales gratifications, 64. — Représentation de *Chimène* à Paris, 65. — L'interprétation et la carrière fournie par cet opéra, 66. — Examen du poëme de Guillard et de la partition de Sacchini, 67. — Opinions des différents journaux et jugement remarquable du *Mercure;* de qui devait être cet article, 69.

IV. — DARDANUS 72
Sacchini décide, pour son troisième ouvrage, d'écrire un opéra entièrement nouveau, 72. — Son choix se fixe sur le *Dardanus* de La Bruère, que Guillard retouche à son intention, 73. — Intrigues du comité et décision du ministre, 74. — Cuisine et administration mêlées, 74. — Indisposition de Sacchini et première représentation, 76. — Jugements contradictoires et dépréciation progressive, 78. — Inimitié croissante entre Sacchini et Morel, couplets contre ce dernier, 80. — Double jeu de La Ferté entre Morel et le comité d'une part, la reine et Sacchini de l'autre, 81. — *Dardanus* rayé du répertoire et six mille francs retranchés à Sacchini, 83. — Celui-ci se tient à l'écart de l'Opéra, 84. — *Dardanus* joué à Fontainebleau avec *Pénélope*, par ordre de la reine; grande joie de Sacchini, 85. — Analyse de la partition, parallèle entre Rameau et Sacchini à propos des deux *Dardanus*, 86.

V. — MORT DE SACCHINI 91
Concours institué par le roi pour trois ouvrages lyriques et prix décernés, 91. — Guillard confie à Grétry son poëme couronné d'*Œdipe à Colone*, 93. — Dîners intimes chez Mme Berton, remise du poëme d'*Œdipe* à Sacchini, sa façon de composer, 94. — Rentrée de Dauvergne à l'Opéra et regain de faveur pour Sacchini, 96. — Reprise de *Dardanus :* sensibilité du chanteur Moreau; punition, grâce et gratification simultanées, 97. — Réparation du dommage

pécuniaire causé à Sacchini, 99. — Son ingratitude et ses menées pour renverser Dauvergne, 100. — Retour complet de faveur et approche de la représentation d'*Œdipe*, 101. — Rivalité entre Lemoine et Sacchini, arrêt forcé de la reine, douleur et mort de Sacchini, 102. — Service funèbre organisé par Dauvergne et notice nécrologique rédigée par Piccinni, 104. — Musique et poésie funèbres, 109.

VI. — Œdipe a Colone. 111

Attente impatiente d'*Œdipe à Colone* et exécution d'*Évelina* à Versailles en présence de la reine, 111. — Première admission du public payant aux répétitions générales, médiocre réussite, 113. — La reine à la première et à la cinquième représentation d'*Œdipe*, 115. — Règlement du droit des héritiers de Sacchini, grand succès dans le public et jugements sévères dans quelques feuilles, 116. — Les contemporains et la postérité jugeant *Œdipe à Colone*, 118. — Analyse de la partition, 119. — Historique ultérieur de l'ouvrage par débuts, recettes et représentations, 123.

VII. — Arvire et Évelina. 127

Qui terminera l'*Évelina* de Sacchini : Piccinni, Vogel ou Rey? lettre et accusations de Vogel contre Rey; mesures tardives de police et partie gagnée par Rey, 127. — Origine et analyse du poëme d'*Évelina*, 131. — Médiocre effet des premières représentations et suspension administrative de la pièce, 133. — Examen sommaire de la musique, 134. — Maintien de l'interdiction d'*Évelina;* motifs vrais de cette défense et raisons mises en avant, 135. — Pétition des artistes et permission octroyée, pauvre résultat pécuniaire et nouvel arrêt des représentations, 137. — Reprises et recettes ultérieures, 139.

VIII. — L'homme et l'artiste chez Sacchini. 141

Le talent de Sacchini pendant sa jeunesse et pendant sa maturité, 141. — Transformation de son style sur la scène française, 142. — Revirement de l'opinion après sa mort, 143. — Ce que vaut souvent le jugement hâtif des amateurs français en musique, 144. — Où s'arrêtait le pouvoir de la reine; Sacchini jugé par ses contemporains et par ses successeurs, 146. — Son caractère et son talent, 147. — Quelle est sa place véritable et quels furent ses deux vrais amis, 148.

SALIERI

Destinée semblable de Sacchini et de Salieri pendant leur vie et après leur mort, 151. — Ce qui reste du dernier, ce qu'on a écrit sur son compte et ce qu'il convient de faire pour lui, 152.

I. — Gluck et Salieri. 154

Le parti gluckiste en France depuis le départ de Gluck, reprises réitérées d'*Écho et Narcisse*, 154. — Propositions éludées par Gluck, 156. — Rumeur inattendue, une cantatrice en voyage, 157. — Négociations officielles avec le comité, retraite opérée peu à peu par Gluck et hâte du bailli Du Roullet, décision prise par le ministre, 158. — Le comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de l'Empire, dans les salons de Versailles et dans les coulisses de l'Opéra; ce qu'il disait et ce qu'il taisait, 160. — Naissance et éducation musicale de Salieri, ses commencements en Italie et à Vienne, 161. — Rapprochement avec Gluck et partie capitale engagée par Salieri, 164.

II. — Les Danaïdes. 166

Le poëme de Calzabigi retouché par Du Roullet, procédé sans gêne de Gluck, 166. — Délibération du comité pour le paiement des *Danaïdes* et la date de la représentation, garanties verbales données par Mercy et défiance du ministre, 167. — Politique mesquine du parti gluckiste, 171. — Arrivée précipitée de Salieri et signature officielle du contrat, 172. — L'Opéra est tout aux *Danaïdes;* mort et oraison funèbre du baron de Tschoudy, 174. — Fièvre du public et craintes du comité, 175. — Annonce de la première représentation; la reine et le bailli de Suffren à l'Opéra, 177. — Impression première dans la presse et le public, 179. — Mystère dévoilé, lettre révélatrice de Du Roullet et note explicative de Salieri; réfutation des motifs donnés jusqu'à présent pour excuser cette rouerie, et seule raison plausible, 181. — Jugement tardif mais spirituel des piccinnistes sur l'œuvre nouvelle, 185. — Le bailli de Suffren et Mme Dugazon à la Comédie-Italienne, 187. — *Les Danaïdes* et *le Mariage de Figaro*, Beaumarchais et Salieri, 187. — La tragédie et la musique des *Danaïdes*, 188. — Tableau final épouvantable et railleries de La-

harpe, 194. — Les recettes et les représentations ultérieures des *Danaïdes;* parodies par pièce et par chanson, 196.

III. — Les Horaces. 201

Hommage de Salieri à la reine et largesses de la reine à Salieri, rectification des chiffres énoncés jusqu'à ce jour, 201. — Départ de Salieri pour Vienne, deux nouveaux ouvrages italiens et deux nouveaux opéras français, 202. — Retour à Paris; attente des artistes de l'Opéra et idée flatteuse de la reine, 205. — Échec des *Horaces* à Fontainebleau; une représentation improvisée, erreurs de Grimm, 206. — Représentation à Paris et blâme unanime des simples auditeurs et des écrivains; maigres recettes, retrait précipité de ce malheureux ouvrage, 208.

IV. — Tarare. 214

Pourparlers antérieurs entre Gluck et Beaumarchais, leur reconnaissance *ex abrupto,* remise définitive du poëme à Salieri, 214. — Tranquillité du musicien à Vienne, activité du librettiste à Paris, 216.— Lectures du poëme dans les salons, 217. — Installation de Salieri chez Beaumarchais; son genre de vie, 218. — Premières rumeurs en ville et premières discussions au théâtre, 219. — Affinité secrète et entente parfaite entre un poëte et un musicien également retors et intrigants; exigences des auteurs, empressement des amateurs, exaspération des directeurs, 221. — Les nouvellistes à l'affût, 225.— Démarche inutile de Beaumarchais auprès du ministre pour retarder la pièce, 227. — On entre en foule par faveur aux dernières répétitions; les bruits qui s'en dégagent, le scandale qui s'y produit, 228. — Les deux répétitions générales rendues officiellement publiques; sifflets du public à la première et allocution de Beaumarchais, 231. — La seconde est interdite au public sur les exigences de Beaumarchais et l'on rend l'argent, 233. — On remercie l'auteur en chansons, 236. — Affluence énorme à la représentation, rappel inattendu des auteurs, 236. — Le jeu des interprètes et le jeu des auteurs; riposte habile de Francœur, 239. — La presse et le public à l'égard de *Tarare*, 243. — Beaumarchais musicien, une lettre de lui à Mme Panckoucke; ses idées novatrices sur l'opéra et sa prédominance sur Salieri, 247. — Analogies et différences des systèmes conçus par Beaumarchais et par Richard Wagner en

déduction de celui de Gluck, 251. — Destinée musicale des comédies de Beaumarchais en désaccord complet avec ses théories idéales, 257. — Défauts et qualités du poëme de *Tarare*, 258. — Analyse de la partition, 260. — Épigrammes, parodies et chansons, 262. — Tour sanglant de l'abbé Aubert et faible parade de Beaumarchais, 265.— Lettre de lui à Salieri, persistance du succès prouvée par des chiffres, 266. — *Tarare* transformé en opéra politique; ses métamorphoses successives durant trente ans, 268. —Sous la Révolution; conseils musicaux du poëte au musicien et calculs habiles d'homme d'affaires retors, 268. — Intervention de la garde nationale; inégalité de répression entre les loges et le parterre, 272. — Après la Terreur et sous le Consulat, 273. — Sous la Restauration; bons interprètes et bonnes recettes, 275.

V. — Le Jugement dernier. — La Princesse de Babylone. 277

Salieri refuse toute offre de poëme en retournant à Vienne, 277. — Un homme heureux entre tous, 278. — Francœur et Martin, Gluck et Salieri à la société des Enfants d'Apollon, 278. — L'oratorio du *Jugement dernier,* confié d'abord à Gluck, puis à Salieri; courte collaboration, 279. — Lettre inédite de Salieri, où il raconte la mort de Gluck et parle du *Tarare* italien, 280. — Autre lettre de Salieri : décret rendu sur ses instances par la direction des théâtres de Vienne pour arrêter la mode de trembler sur les instruments à cordes, et origine de ce défaut attribuée à une plaisanterie de Lolli, 283. — Exécution du *Jugement dernier* aux concerts spirituels des Tuileries; jugements contradictoires des journaux, 288. — Procédé peu délicat de Salieri, 291.— Auditions toutes récentes de cet ouvrage à Paris; notices fautives et fausses mentions, 292. — Salieri reçoit d'un auteur anonyme le poëme de *la Princesse de Babylone;* distribution imaginaire et destinée véritable de cet opéra, 293.— Visite de Martin à Mme Saint-Huberty et première lecture au comité, discussion de chiffres avec Dauvergne, 295. — Correspondance avec Salieri; hésitations prudentes de celui-ci, confiance exagérée de Martin, 296. — Premières craintes de Martin, défiance extrême de Salieri, 301. — Deuxième lecture au comité et lettre de refus presque ironique de Lasalle, explosion de colère de Martin, 304. — Une consolation tardive; nouveau désespoir d'outre-tombe, 306.

VI. — Salieri a Vienne. 308
Nouveaux opéras italiens de Salieri et *Requiem* pour ses propres obsèques, 308. — *Tarare*, devenu *Axur re d'Ormus*, joué aux Italiens de Paris, sous l'Empire; l'exactitude d'un journaliste français, 309. — Historique de cette transformation d'après d'Aponte et Salieri, 311. — Découvertes imaginaires et trop belles promesses de Fétis, 314. — Genèse du talent de Salieri : le maître qu'il étudia, les disciples qu'il conseilla, 315. — Salieri et Meyerbeer, 316. — Comparaison entre le style de Gluck et celui de Salieri, 317. — L'homme chez Salieri, 318. — Sa visite cordiale à Rochlitz et les propos qu'il lui tint, 319. — Défauts graves chez Salieri, jalousie extrême contre Mozart, 321. — Sa longue existence sert de trait d'union entre deux siècles, entre des époques musicales très-distinctes dont il vit disparaître, briller ou paraître les plus illustres représentants.

FAVART ET GLUCK

La première édition d'Orphée (1764). 323
Orfeo ed Euridice à Vienne; premières traces de l'influence de Rameau sur le talent de Gluck, 323. — Commission inusitée dont le comte Durazzo charge Favart; fonctions que celui-ci remplissait à l'égard du comte, 324. — Collaboration involontaire entre Favart et Gluck, 325. — Craintes de Favart d'avoir perdu le manuscrit d'*Orfeo ed Euridice* : il est heureusement retrouvé, 326. — Obstacles inattendus : embarras d'argent, embarras de musique, 327. — Recours forcé à un tiers; admiration et empressement de celui-ci, 329. — On commence à graver *Orfeo*, annonce de la venue prochaine de Gluck; recommandations très-utiles à son endroit, 330. — Favart touche heureusement quelque argent et offre cordialement l'hospitalité à Gluck, 332. — Retards successifs dans l'arrivée de Gluck; contre-ordre formel après l'incendie de l'Opéra de Paris, 334. — Favart recrute des partisans à Gluck, 335. — Détermination prise pour la gravure; projets de mise en vente et calculs sur le prix de revient probable, 336. — Hésitations du comte Durazzo; offres hasardeuses de Favart, 337. — Nouvelle annonce d'un voyage de Gluck à Paris, 338. — Détermination prise pour la

gravure-frontispice d'*Orfeo*, 339. — Arrivée presque simultanée de Gluck et du comte à Paris, leur visite au graveur Wille, 339. — Retour de Gluck à Vienne; tirage et mise en vente de la partition d'*Orfeo*: préface de Calzabigi, 340. — La partition ne se vend pas; amour-propre et honnêteté stricte de Favart; ses demandes d'argent réitérées, promesses toujours éludées du comte; situation encore indécise au bout de six ans, 341. — Accusation de plagiat portée contre Philidor par Berlioz et repoussée par Fétis; discussion historique et musicale à ce propos, 343. — Indifférence du public à l'endroit de la partition d'*Orfeo*; apparition d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Orphée* dix ans plus tard, 347. — *Cythère assiégée*, petits vers de Favart et petit accueil du public, 348. — Cinq chefs-d'œuvre; une prédiction de Favart réalisée, 349.

APPENDICE

LES PÈLERINS DE LA MECQUE, opéra-comique de Gluck. 351

Un seul opéra sous trois titres différents, 351. — La comédie de Lesage et d'Orneval au théâtre de la Foire, analyse et appréciation du *Mercure*, 352. — Favart envoie cette pièce au comte Durazzo, 354. — L'acteur-auteur Dancourt est engagé à Vienne, ses premiers rapports avec Gluck, 354. — Mutuels services que Favart et Dancourt se rendaient à Paris et à Vienne; épanchements épistolaires de Favart, 355. — Jugement et prévision du comte Durazzo sur *les Pèlerins de la Mecque*, 356. — Issue contraire à ses prévisions: insuccès au spectacle de la cour, réussite sur le théâtre public, 357. — Éloge exagéré de la partition de Gluck, sa valeur véritable et la place qu'elle occupe dans son œuvre, 357. — Autres ouvrages de ce genre écrits alors par Gluck sur commande de la cour: le peu qu'ils valaient.

IMPRIMERIE D. BARDIN, A SAINT-GERMAIN.

A LA MÊME LIBRAIRIE

VOLTAIRE

ET LA SOCIÉTÉ DU XVIIIe SIÈCLE

PAR

GUSTAVE DESNOIRESTERRES

Ouvrage couronné par l'Académie française.

2e édit. 8 vol. in-12, 32 fr.

GLUCK ET PICCINNI

LA MUSIQUE FRANÇAISE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR LE MÊME AUTEUR

2e édit. 1 vol. in-12, 3 fr. 50.

JUN 25 1973

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
1727
.3
J94
cop.3

Jullien, Adolphe
La cour et l'opéra sous
Louis XVI